

FIGARI
Mito y creación





Bellas Artes

FIGARI
Mito y creación

Buenos Aires, Argentina
2019

Contenido

No podía ser más oportuna la elección de Pedro Figari, el artista por excelencia de las tradiciones rioplatenses, para engalanar la participación de Uruguay como país invitado al Mercado de Industrias Creativas Argentinas, MICA. Fue precisamente Figari, quien antes de dar inicio a su aventura pictórica, estuvo al frente de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo, hace poco más de un siglo, con la noble pretensión de fijar en ella un criterio propio, americano, de la industria.

En su importante reforma educativa de esta Escuela, antecedente directo de la Universidad del Trabajo del Uruguay, don Pedro Figari abrió las puertas a las mujeres, creando talleres femeninos y también mixtos, y se entregó por entero al propósito de formar «obreros artistas».

Figari concebía la producción industrial desde coordenadas regionales, quería educar personas industriosas y creativas que evitaran la copia y la fría mecanización del trabajo. Reclamaba que ninguna idea fuera incorporada sin un previo análisis de sus conveniencias y de su adaptabilidad a las necesidades locales. Es célebre la frase que pronunció en una conferencia en Buenos Aires en 1925: «O nos industrializamos o nos industrializan».

Ejemplo de voluntad y de talento, don Pedro desarrolló en los últimos quince años de su existencia la veta vocacional de la pintura. Y en ella continuó valorando del legado cultural rioplatense para incluir, por vez primera, sectores sociales y expresiones culturales desatendidas por el relato historiográfico de su tiempo.

En sus hermosos y coloridos cartones, los descendientes africanos, los indios, los gauchos y las «chinas» conocen un sitial de destaque, son los verdaderos protagonistas de la historia. Y esta pintura evocativa comienza a ser admirada por primera vez en Argentina, en Buenos Aires, para luego conquistar París y desde allí obtener el reconocimiento mundial.

Hoy, que desde la quinta edición del MICA reflexionamos sobre temas de género, infancia y accesibilidad, recordamos la gesta intelectual de Figari, su entrega sin dilaciones a la creación, su imaginación desbordante y el deseo de dar cabida a los sectores invisibilizados.

Con la muestra *Figari: mito y creación* el Estado uruguayo renueva su compromiso por la cultura participativa y amplía su visión hacia los horizontes que nos hermanan en la búsqueda de una sociedad más justa e integrada.

María Julia Muñoz
Ministra de Educación y Cultura de Uruguay

Esta muestra del Maestro Pedro Figari, que hoy se inaugura, es uno de los más altos homenajes a la rica cultura rioplatense. La cultura comprende, tanto las formas de producción de una determinada época, como los modismos del lenguaje y las costumbres sociales. Cultura es eso que recibimos y continuamos creando, eso que legamos a las generaciones venideras. Es memoria, pero también es porvenir. Tan importante es tomar conciencia de ello que, a Jean Monnet, uno de los padres fundadores de la actual Unión Europea, se le atribuye la famosa frase «si volviera a comenzar, empezaría por la cultura», y no por la economía ni por las fronteras. Es un concepto realmente fuerte, pero muy real y vigente.

Las fronteras no son solo líneas que separan, sino también puentes de unión entre los pueblos.

Es este el caso de Uruguay y Argentina, países hermanos con un pasado en común, similar origen e identidad, con grandes personajes que a lo largo de la historia han vivido en ambas márgenes del Plata, tejiendo leyendas y aunando tradiciones. Que comparten su cultura al punto de que se desdibujan las sutiles diferencias que se puedan encontrar. Como expresó Jorge Luis Borges en su «Milonga para los Orientales»:

«…Milonga para que el tiempo
vaya borrando fronteras;
por algo tienen los mismos
colores las dos banderas».

Explicar en estas breves líneas la figura de Pedro Figari no es tarea fácil. Hombre multifacético que supo desempeñarse como abogado, periodista, diplomático, escritor, pintor, nació y vivió en Uruguay durante muchos años, pero fue en Argentina donde también se dedicó de lleno a lo que hoy nos convoca, la pintura.

Su obra, donde predomina el color y la falta de líneas, habla de episodios de la vida común, de gente común. Escenarios que podían encontrarse en el Montevideo y en el campo uruguayo de fines del siglo XIX y principios del siguiente, pero que fueron pintados y cautivaron al público de toda Latinoamérica.

Que hoy, casi un siglo después de que fijara residencia en Buenos Aires, se esté llevando adelante esta gran muestra, es un acontecimiento histórico. No solo por el honor de que el anfitrión sea el Museo Nacional de Bellas Artes, sino por el enorme trabajo que ambos países realizaron, trabajando coordinadamente para que esto fuera posible. A sus autoridades, a las del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay y al curador de la muestra, Pablo Thiago Rocca, nuestro más sentido agradecimiento.

Es así que aplaudo la realización de esta exposición, de gran importancia, no solo para el Uruguay o para la Embajada de Uruguay en Argentina, sino para ambos países, sus instituciones y poblaciones, por constituirse en un ejemplo de auténtica integración a partir de la cultura.

Dr. Héctor Lescano Fraschini
Embajador de la República Oriental del Uruguay en la República Argentina

La figura de Pedro Figari como personalidad del cambio de siglo trascendió las fronteras de Uruguay y el Río de la Plata. En sus diferentes facetas de hombre de Estado, abogado, docente, ciudadano y artista, Figari deja un legado que nuestros países siguen descubriendo y admirando. Sus vínculos en ambos márgenes del Plata marcan la identidad transfronteriza que hoy estamos reeditando bajo el nombre de *Figari: mito y creación* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

En el año 2016 los gobiernos de Argentina y Uruguay reafirmaron sus votos de cooperación en la cultura y las artes, dando nuevo impulso al compromiso asumido por medio de un Convenio de Cooperación en Educación y Cultura en el año 1998. En la continuidad de nuestras administraciones lo hemos transformado en hechos, ya sea a través acciones de intercambio de residencias, la presentación de elencos artísticos o la cooperación en el desarrollo de las Industrias Creativas.

Esta muestra de Pedro Figari coincide con el Mercado de Industrias Creativas Argentinas, MICA, que en su edición 2019, donde Uruguay es país invitado, pone foco en los temas de infancia, inclusión y género. La obra que pueden apreciar en *Figari: mito y creación* recoge indudablemente estas visiones —con los ojos de un creador de principios del siglo XX— donde la participación de los diferentes colectivos que poblaban las ciudades y el campo rioplatense queda de manifiesto, así como el papel de la mujer tanto en escenas cotidianas como en su activa inserción en la vida pública, que el artista retrata con especial agudeza.

Realizar esta gran muestra también ha requerido su dosis de integración, cooperación y colaboración entre nuestros gobiernos e instituciones, por lo cual agradecemos especialmente a los equipos de ambas márgenes del Plata que han permitido hacer posible esta muestra uniendo dos orillas, tres museos y una misma sensibilidad.

Sergio Mautone
Director Nacional de Cultura de Uruguay

Figari o el retrato contemporáneo de la tradición

Entre los finales del siglo XIX y los principios del XX era posible para un hombre del Río de la Plata serlo todo. Para el enorme uruguayo Pedro Figari, al menos, nada del mundo de las ideas y de la acción estaba fuera de su alcance: escritor, intelectual, político, periodista, maestro. Y claro, pintor. Uno de los que marcarían para siempre la personalidad del Uruguay moderno y tradicional, local y cosmopolita a través de los colores del campo y el candombe, las costumbres urbanas y las rurales.

No es casual que treinta de sus obras lleguen al Museo Nacional de Bellas Artes acompañando una nueva edición del Mercado de Industrias Creativas Argentinas, hermanado en esta ocasión con sus pares al otro lado del río, el Mercado de Industrias Creativas del Uruguay. La elección de Figari es oportuna y precisa porque dialoga en su diversidad y en su lenguaje con ambos comienzos de siglos, ambas conversaciones entre tradición y modernidad, entre lo propio y lo universal, que no deja de ser otro nombre de nuestra identidad.

Nuestras industrias creativas, aquellas que tienen en común nacer de materias primas que están en la mente de nuestros artistas de las más diversas disciplinas podrán contar con la obra de Figari como inspiración. Han pasado aproximadamente cien años, pero la mirada del pintor oriental continúa vigente en la extraordinaria curaduría realizada por Pablo Thiago Rocca, director del Museo Figari de Uruguay.

A qué otra cosa puede aspirar un artista que a superar la prueba ácida del paso del tiempo sin perder ni un ápice de contemporaneidad. Qué hace de Figari un artista del pasado que sigue siendo presente. Es el talento, desde luego. Pero es la inscripción en categorías que traspasan su propia época lo que nos interpela aun hoy.

Apostamos a la cultura rioplatense contemporánea con ese mismo objetivo. No nos mueve ninguna nostalgia. No queremos volver a ningún pasado. Queremos manifestar el orgullo por la creación que está viva, que vibra como la tradición retratada por Figari, cuyos ecos nos conmueven hoy como si el tiempo no existiese.

Pablo Avelluto
Secretario de Gobierno de Cultura de la Argentina

Pedro Figari es una figura de gran relevancia en la plástica latinoamericana por muchos motivos. Aun siendo una personalidad prominente de la alta sociedad montevideana, con sus ideales libertarios, republicanos y su defensa de los sectores más vulnerados retrató sin prejuicios a la población afroamericana. La figuración de la vida social de los descendientes de esclavos aparece en su obra no bajo el manto de la victimización ni con tintes de denuncia explícita de sus condiciones, sino con los ribetes celebratorios de una vida humilde con momentos de algarabía. Esa mirada apasionada e ingenua es, en Figari, una posición de respeto y, ante todo, de rescate de los modos de vida de quienes debieron enfrentar condiciones de existencia lesivas para su humanidad. Así, asistimos a escenas familiares y domésticas en los caseríos, donde tienen lugar fiestas, danzas, candombes, casamientos, funerales y, sobre todo, la vida religiosa, atravesada por sincretismos que amalgaman cultos africanos con catolicismo.

No solo no hay en su obra el racismo con que se pensaba la diferencia étnica en el período, sino que ni siquiera incurre en el exotismo propio de las vanguardias estéticas, con las que dialogó especialmente tras su viaje a París a mediados de los años 20. Por entonces, la figura del afrodescendiente solo era abordada bajo la forma de la sensualidad y el paganismo, que lo volvían un otro no asimilable. En Figari estamos ante escenas amables que incluyen al espectador en la vida plena de los sectores populares, exenta de la mirada extrañada de quien contempla a figuras sociales que le resultan no asimilables. En ese sentido, su obra reviste un carácter político inmediato, en tanto postula la igualdad del género humano, más allá de razas y clases o identidades. A la vez, insta a una aceptación mimética del diferente, cuando las migraciones y el drama de la exclusión social tienden a consolidar los prejuicios y abren cauce a la xenofobia y el racismo.

Por lo demás, como destacaba Borges, Figari narra en sus cuadros una lírica melancólica: sus figuras fantasmales, que remedan a los personajes de James Ensor, traen a la memoria un pasado que actúa en el presente, ya que convocan una memoria silenciada, la de quienes padecieron injusticia y que habitan en nuestra historia como un sustrato, no por invisibilizado, menos actual. Así, la obra de Figari es un llamado que anuda las tradiciones pictóricas con que se ha pensado la escena histórica regional. Pues sus visiones, compartidas por la narrativa plástica de carácter social, no dejan de estar presentes en las vanguardias que acuden a esa memoria sensorial de la vida popular para poner en jaque las convenciones pictóricas de cada época.

Curada por el director del Museo Figari, Pablo Thiago Rocca, coorganizada por el Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay, a cargo de Enrique Aguerre, y el Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina, la exposición *Figari: mito y creación* dialoga con las tradiciones pictóricas de la región y propone un vínculo entre escuelas plásticas —uruguaya, brasileña y argentina— que no suelen ser pensadas en sus relaciones más notorias.

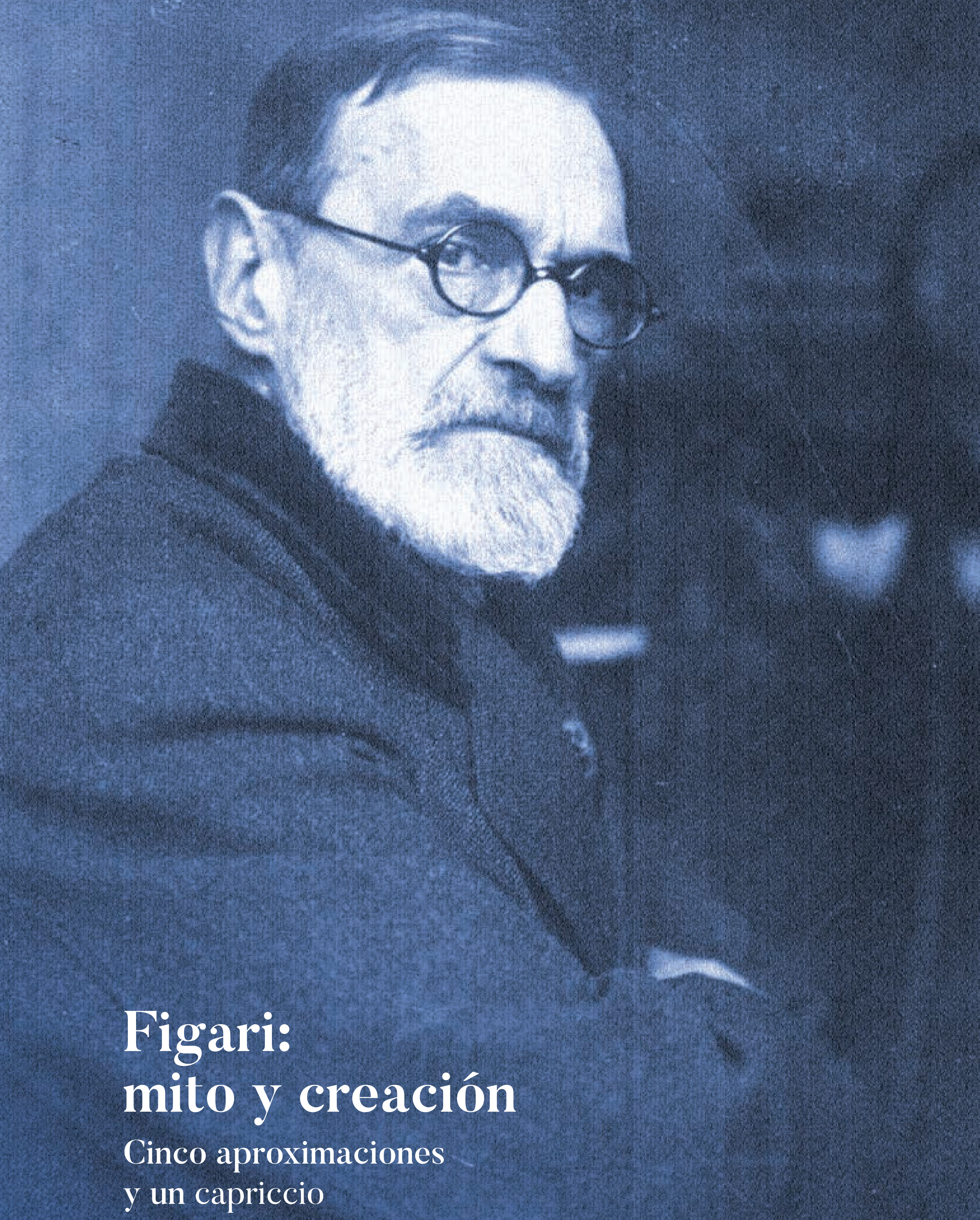
Andrés Duprat
Director del Museo Nacional de Bellas Artes de la Argentina

Figari: mito y creación permite retomar al Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) del Uruguay un más que necesario vínculo de colaboración e intercambio con el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de la Argentina, institución con la cual nos hermanan historias en común y una misma vocación de contribuir con el desarrollo cultural de nuestros respectivos países.

Hay que remontarse veinte años atrás para recordar una exposición del Maestro Pedro Figari en el MNBA, lo que supone mucho tiempo. La tarea de difundir a nuestros más destacados artistas debe ser ejercida en forma continuada y rigurosa. *Figari: mito y creación*, integrada por una treintena de pinturas del artista, y con la curaduría de Pablo Thiago Rocca, director del Museo Figari, es la propuesta impulsada desde la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura en el marco del MICA 2019, con motivo de homenajear a un artista que bien nos representa por igual en ambas márgenes del Plata.

Figari: mito y creación no es una exposición más y hay que celebrarlo, ya que nos permite avizorar un relacionamiento más fluido entre nuestros museos y sus valiosas colecciones, que a fin de cuentas fueron creadas para estar al servicio de la sociedad en su conjunto.

Enrique Aguerre
Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay



Figari: mito y creación

Cinco aproximaciones y un capriccio

PABLO THIAGO ROCCA

I

No mientas, pero tampoco lo digas todo.
Juliano

Ha prevalecido una imagen seria de Pedro Figari (1861-1938). Tras la espesa barba del patriarca, el mohín amargo de la boca. No es una mirada abierta y frontal sino de medio perfil, por encima de los hombros. Los brazos cruzados en el pecho: alguien que sabe lo que quiere y está dispuesto a defenderlo desde su propia atalaya.

La fotografía fue tomada en Buenos Aires en 1924 por un autor no identificado y posee ciertos atributos —el ángulo leve del escorzo, las gafas redondas, la barba magnificente, el mechón de cabello que cae sobre la frente—, que han servido de inspiración a innumerables imágenes posteriores, con la que se ha construido una verdadera iconografía de Figari. Quizás porque expresa mejor que otras imágenes ciertos atributos de ejemplaridad o porque es funcional a un «relato figariano» que en el Río de la Plata corresponde a un arco temporal de dos tercios del siglo XX y las primeras décadas del XXI.

Es posible también que la popularización de este retrato se deba, sobre todo, a su inclusión en el papel moneda, el billete de doscientos pesos uruguayos, actualmente en circulación. Sin embargo, ya en 1930, es decir, seis décadas antes que corriera la versión del billete, la imagen se había utilizado como referente para una impactante xilografía de Victor Delhez (Amberes, 1902-Mendoza, 1985) que acompaña un texto de Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1889-Ginebra, 1986). Y lo mismo sucede con una serie de retratos ejecutados por artistas que conocieron en persona al artista y que bien hubieran podido valerse de otros insumos, como es el caso del relieve de José Luis Zorrilla de San Martín (Madrid, 1891-Montevideo, 1975) o la medalla que ejecutó el escultor argentino José Fioravanti (Buenos Aires, 1896-1977).[1]

El abrumador influjo de esta efigie nos motiva a especular sobre su función como catalizador de un sentimiento colectivo. ¿El gesto de desdén de la boca de Figari refleja nuestra culposa indiferencia que en Uruguay sumió por tan largo tiempo su obra pictórica, filosófica y educativa? ¿Los brazos cruzados y la mirada orgullosa trasuntan nuestra necesidad de construir una imagen de pensador ofuscado y enérgico, a contracorriente del escaso rédito que, como sociedad, le otorgamos en vida? Pues en Uruguay el reconocimiento popular de Figari se dio luego de su muerte, fue un lento proceso que aún hoy prosigue.[2] No puede ser insignificante una recurrencia de carácter colectivo tan sostenida en el tiempo. La imagen del Figari anciano de medio perfil y mirada inquisitiva tras los redondos cristales se ha impuesto para quedarse.

II

Cien imágenes no cuentan por una idea.
Prudentius

Existen ciertas interrogantes acerca de la pintura de Pedro Figari que resisten el paso del tiempo y, sin pretenderlo, van engrosando el halo de su leyenda. ¿Por qué despuntó su pasión por la pintura a una edad tan avanzada, a la hora en que su generación, la del 900, abandonaba toda labor intelectual?[3] ¿Cómo configuró su estilo pictórico? En torno a estas preguntas se ha ido tejiendo una serie de conjeturas cuyas posibles respuestas no han colmado las expectativas pero, de alguna manera, han procurado llenar el vacío dejado por el propio Figari. Porque él siempre se mostró renuente a ofrecer explicaciones técnicas o a proponer definiciones formales de su arte: «Cada vez me desinteresa más la arrogancia técnica —le confesaba a un amigo desde París—, esa misma que a tantos rinde imperialmente».[4]

Al intentar responder estas cuestiones es posible que también afloren otras facetas de su personalidad a las que no se le ha prestado la debida atención.

Hijo de inmigrantes genoveses, Figari se casó muy joven y se recibió de abogado en 1886, obteniendo en esas dos acciones casi simultáneas, el ascenso social y el conocimiento directo a la realidad del «bajo mundo» y del crimen, al fungir como el primer abogado defensor de oficio de Uruguay (Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal). Entre las familias patricias del Montevideo *fin de siècle*, los prolongados viajes por Europa eran la ocasión para las experiencias formativas y culturales. La concurrencia a los grandes museos y a los talleres de los artistas famosos formaba parte de un rito de clase. De modo que, apenas contrajo matrimonio con María de Castro Caravia (Montevideo, 1865-1940), se embarcaron en viaje de luna de miel para visitar Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Italia. No sabemos cómo surgió la vinculación con Virgilio Ripari (Asola, 1843-Milán, 1902), pero a través de la correspondencia familiar se deduce que la pareja frecuentó su taller en Milán hacia 1886. Este contacto, junto con algunas clases tomadas por ambos jóvenes con el maestro también italiano Goffredo Sommavilla (Belluno, 1850-Montevideo, 1944), radicado en Uruguay desde 1882, constituyen la breve educación formal de Figari en la pintura.

La carrera de abogado defensor primero, con un relevante caso que lo llevó a la fama —«el crimen de la calle Chaná»—, y luego su participación en la actividad política en períodos particularmente convulsos —fue nombrado presidente de la Junta de Auxilios durante el levantamiento armado del caudillo blanco Aparicio Saravia en 1904— le fueron restando tiempo para su vocación artística. Pero justo es decir que jamás la abandonó del todo.







Pedro Figari
y María de Castro
Foto de boda, 1885

Pedro Figari
c. 1887 y c. 1905

En el albor del siglo XX, desde su banca de diputado por el Partido Colorado, propuso la creación de una escuela de bellas artes y el mismo año de 1900, desde el Ateneo de Montevideo, organizó una exposición y un concurso de afiches.[5] Hacia el primer lustro del siglo, publica en el diario *El Siglo* de Montevideo, veintidós artículos en favor de la abolición de la pena de muerte, en el marco de una dura polémica sostenida con dos renombrados juristas. No pierde ocasión, sin embargo, de salir a pintar al aire libre con los amigos pintores Milo Beretta (Montevideo, 1870-1935) y Pedro Blanes Viale (Mercedes, 1879-Montevideo, 1926), introductores del impresionismo en Uruguay, llevando consigo al hijo apenas adolescente, Juan Carlos Figari Castro (Montevideo, 1893-París, 1927).

En 1910, año que presenta el Proyecto de Programas y Reglamentos para la formación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios —una adelantada y discutida reforma a la vieja escuela de oficios existente desde 1878— viaja a Buenos Aires y asiste a la Exposición Internacional del Centenario donde puede admirar la obra del pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa (Barcelona, 1871-Pollensa, 1959) que es una de las claves poco conocidas para mejor entender su pintura ulterior.[6]

Un par de años más tarde, sacudido por los acontecimientos que lo llevan a publicar diecinueve artículos en el periódico *La Razón* sobre la encrucijada política[7] y tras un período de convalecencia febril, decide reunir sus ideas filosóficas en un libro que ve la luz en Montevideo en 1912, *Arte, estética, ideal*. El ensayo de filosofía biológica, como lo subtitularía en posteriores ediciones francesas, deja ver el influjo de las ideas biologicistas de Herbert Spencer (Derby, 1820-Brighton, 1903) y erige una arriesgada tesis sobre la función del arte como recurso de acción de los organismos vivos —no solo de los seres humanos—, que será recibida con fría indiferencia por el ambiente académico local.

Pues bien, esta apretada síntesis de su trayectoria hasta bien entrada la primera década del siglo, en la que se alternan los avatares de su vida política con otros intereses vinculados a la creatividad, solo busca poner en relieve el resorte psíquico por el cual Figari va forjando su derrotero intelectual: a saber, un mecanismo de acción y reacción según el cual, cuanto mayor es el obstáculo que enfrenta en su vida laboral y social, mayor el impulso interno que motoriza su dinámica creadora.

III

Vive ante todo: obra entretanto.
Silverio

Teniendo como antecedentes varios proyectos legislativos sobre arte, Figari fue designado consejero de la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Montevideo (ENAO) entre 1910 y 1915. El primer año presentó un plan de reforma que no fue aprobado, pero que tuvo oportunidad de poner en la práctica cuando el presidente de la República, el Dr. Feliciano Viera (Salto, 1872-1927), lo nombró director interino de la Escuela, cargo que ejerció entre abril de 1915 y noviembre de 1917. En un año y medio la ENAO llegó a producir más de dos mil quinientas piezas —muebles, lámparas, tapices, carpintería de obra, vitrales, carros, etc.— que fueron exhibidas en cinco grandes salas durante un año, desde diciembre de 1916 hasta diciembre de 1917.

En el breve lapso que duró la praxis educativa, Figari impulsó una serie de transformaciones innovadoras: cambió el régimen de internado de los estudiantes por el de externado, eliminó los castigos y la disciplina pseudomilitar a la que estaba sometido el alumnado, creó nuevos talleres, incluyendo mixtos y otros solo de mujeres, todo lo cual hizo que se duplicara la población escolar.

Con la ayuda de su hijo Juan Carlos recién recibido de arquitecto, modificó los talleres para que entrara mayor caudal de luz y procuró un aprovechamiento cuidadoso de la energía motriz y de la materia prima. Desde el punto de vista de los contenidos educativos, Figari relevó insumos en la representación de la fauna y la flora nativas o, más ampliamente, americanas, que pretendía incorporar a diseños de accesorios y muebles de uso cotidiano con un «criterio propio y autónomo» contrapuesto a la copia de modelos europeos como era habitual.[8]

En el mismo sentido, intentó nutrirse de recursos iconográficos prehispánicos, para lo cual viajó en 1916 al Museo de Historia Natural de La Plata y al Museo Etnográfico de Buenos Aires con un grupo de docentes y alumnos, entre los que figuraban Milo Beretta, Juan Carlos Figari Castro y Luis Mazzey (Montevideo, 1895-1983).

Durante ese año y medio tomó apuntes, dibujó incasablemente detrás de listas de recados, de notas administrativas, de invitaciones a conferencias y hasta de tarjetas de casamiento... todo retazo de papel que llegaba a sus manos se convertía en un proyecto. Figari y su hijo se sometieron a una especie de curso intensivo de dibujo autoimpartido: diseñaron, escribieron, conceptualizaron. La sorprendente vigencia de algunas de las problemáticas que a la sazón se planteaban —como la dicotomía entre una enseñanza técnica de corto plazo y una integral de mayor alcance— ha vuelto hoy a estar sobre el tapete, y estudiosos de la historia de la educación, a un siglo, reavivan la reflexión sobre esta etapa de su labor intelectual. Pero en aquel momento Figari encuentra resistencias de todo tipo: políticas al más alto nivel, del expresidente José Batlle y Ordóñez (Montevideo, 1856-1929) que pretendía que la ENAO formara obreros

técnicos —y no pensadores artistas— capaces de incorporarse a la industria que había fomentado en su segunda presidencia; económicas al interior del Consejo, donde uno de sus integrantes era importador de muebles europeos; estéticas respecto a sus relecturas de lo precolombino;[9] y hasta celos profesionales en su círculo cercano de colaboradores, ya que Milo Beretta siente aprensiones por la participación de Juan Carlos.



Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro en el taller de labores femeninas, ENAO, c. 1916.

Todo juega en su contra, abrumadoramente, y Pedro Figari se ve obligado a renunciar. Es el gran fracaso de su vida. El proyecto trunco es un inmenso escollo que lo paraliza y lo agobia. En 1918 fallece su hija, Mercedes, de tuberculosis. Discute con sus hermanos por la herencia paterna, no tiene dinero. Su esposa, María de Castro, no entiende su vocación artística ni su entrega por las causas sociales y en 1920 se divorcian. Herido, conflictuado, decide abandonar la actividad pública y partir.[10] Probaría suerte en Buenos Aires. Cuenta con 59 años de edad.



Portada de catálogo. Galería Müller, Buenos Aires, 1921.

IV

De tu amigo, el consejo; de tu enemigo, al revés.
Ricardus

Figari debe reinventarse. La contestación al atolladero vital —en ese dispositivo de acción y reacción al que se hacía referencia— será inversamente proporcional al golpe recibido. La respuesta está en el arte. Figari ha intuido su talento para los pinceles. Sin el apoyo de Juan Carlos acaso no hubiera hallado la confianza hacia ese salto al vacío, hacia la aventura.[11]

En la primera exposición en la Galería Müller vende un solo cuadro a un pintor extranjero que estaba de paso. Pero la semilla ha sido echada y cayó en suelo fértil. El tema de su obra plástica y gráfica será, en esencia, una extensión de su proyecto educativo —que a su vez está erigido sobre el andamiaje filosófico de *Arte, estética, ideal*—. El instrumental técnico, dibujístico, para conquistar su nueva empresa, ha sido adquirido en esos dos años al frente de la ENAO. Además, es un hombre de vasta experiencia, ha entrenado su ojo observando la pintura de maestros antiguos y contemporáneos.

Su programa pictórico se centró entonces en la evocación de lo que llamó «la leyenda del Río de la Plata»: una pintura memoriosa y fantástica a la vez, que recrea en épocas coloniales los patios y saraos de las clases patricias, las danzas criollas de los gauchos y las chinas, los candombes «pura uva» de los negros esclavos y libertos.

En esta revisión del pasaje a la modernidad, los personajes predilectos son los anónimos protagonistas de una gesta mínima y cotidiana, figuras a menudo escamoteadas en los manuales de historia.

Vista a la distancia, la actitud de Figari es la de un desagravio artístico, una «venganza» canalizada por medios creativos hacia aquellos enemigos políticos y familiares —los «recalcitrantes» los llama en su abundante correspondencia—, que intentaron obturar su gran aspiración «patriótica» y pedagógica. Y por ello, pese a obtener el reconocimiento de artistas e intelectuales de su tiempo, tanto en los primeros cuatro años de su estadía en la capital argentina como en los nueve siguientes en Francia, nunca dejará de reclamar ante la indiferencia del sistema político uruguayo, que se muestra reacio a adquirir sus cuadros y a aceptar, en suma —con la salvedad de un puñado de amistades— su triunfo notorio como pintor.

A partir de su segunda muestra en Buenos Aires, en la Comisión Nacional de Bellas Artes,[12] y seguida de la primera exposición en París en la Galería Druet, en noviembre de 1923, la consagración del artista ya no podrá pasar desapercibida.[13]

Empero, Figari demorará trece años en volver a su tierra y ser acogido con un cargo público que le posibilite pasar los últimos cuatro años de su vida con una relativa calma en los asuntos económicos.

CATALOGO

PEDRO FIGARI

1 Pericón en el monte. Nocturno
2 Entre las parvas. Pericón
3 Candombe
4 Candombe
5 Pericón. Atardecer
6 El petizo del rancho. Nocturno
7 Fraternidad
8 Caballada flaca
9 La tropilla cambia de sitio
10 Sale la carreta
11 La carreta en marcha
12 Un rescollo en la marcha
13 Tapera
14 Tapera rosada
15 Tapera
16 La pulpería
17 Los hijos del coronel
18 A misa
19 De misa
20 Despues del aguacero
21 Recibiendo a las visitas
22 Camino del cementerio
23 La ida al pueblo
24 La despedida
25 Anochece en el rancho
26 La vidalita
27 La casa del curandero
28 La curandera
29 El patio
30 Antiguos suburbios
31 Una visita de confianza
32 La atracción de la guitarra
33 El gato
34 Media caña
35 Gato correntino
36 Pericón invernal
37 Sacando a bailar
38 Media caña
39 La estancia
40 Chacarera
41 Fiesta en el rancho
42 Los amores
43 La visita al gobernador
44 Candombe
45 Candombe a la luz de la luna
46 Día de los reyes
47 Entrada de los reyes

J. G. FIGARI CASTRO

48 Pericón entre los ranchos
49 Nocturno. Pericón
50 Las viudas
51 Del pueblo
52 Pericón con relaciones
53 Candombe
54 Viejos recuerdos
55 Los novios
56 Entre dos luces
57 Luna de miel
58 La traición
59 Los guitarreros
60 La mala noticia
61 Candombe
62 Comentarios
63 La carreta

Catálogo. Galería Müller, Buenos Aires, 1921.

Buenos Aires, 6 de julio de 1921
Señor Dr. Serapio del Castillo
Montevideo

Mi apreciado amigo:

Le envío este catálogo para que vea cómo sigue interesándonos la cultura autónoma, tan en desuso por lo que a las artes plásticas se refiere. Aquí mismo ha sorprendido la novedad de los asuntos y de las coloraciones. Solo los expertos han comprendido de inmediato el valor de la iniciativa, y la han aprobado decididamente. Si es cierto que es más fácil imitar, no lo es menos que esta forma es más digna del mono que del hombre. Por de pronto, no conduce a nada efectivo y perdurable y hasta compromete la propia originalidad. Hay que informarse, sí, de cuanto se ha hecho, mas no para tomar el pincel del mono y copiar, sino para buscar las propias inspiraciones con el alma patria ¿no le parece? Yo estoy seguro —hoy más que nunca, dado el testimonio recibido— que estas culturas son serias y harán camino. En cuanto a verlo, eso depende del tiempo que emplee en despertar el alma americana y del que emplee la nuestra en buscar la horizontalidad aplanadora, tan grata a veces, cuando se la mira desde los sacudones de los tiempos huracanados. Con nuestros más atentos saludos a su distinguida familia —incluso naturalmente su Señora Suegra y los simpáticos jóvenes Shaw— recibe un cordial apretón de manos que le envía con el viejo afecto de siempre.

Pedro Figari

Transcripción de la carta de Figari a Serapio del Castillo, en catálogo de Galería Müller. Buenos Aires, 1921.

V

Querer no es poder, pero puede llegar a serlo.
Arturus

La facultad del artista uruguayo en tanto mitógrafo no quedó sujeta solo a aquel proyecto rioplatense, de por sí bastante ambicioso, y por el cual se hizo conocido en Argentina y en Francia. Inquieto, exuberante, imprevisto, Figari creó con sus pinceles una serie de motivos que ayudan a reflexionar, con humor y lucidez, en las múltiples facetas de la condición humana.

Concibió series pictóricas que abarcan desde la vida primaria del hombre de las cavernas hasta paisajes señoriales de Venecia, pasando por corridas de toros, crímenes pasionales, procesiones religiosas y jugadores de bochas, entre otras. La tenacidad de sus búsquedas lo condujo a esa deriva tan variada como prodigiosa.

Aislado de las vanguardias artísticas, metido en su mundo interior, pero en cierta forma inmerso también en el ojo del huracán de la modernidad —el Buenos Aires innovador de las revistas *Martín Fierro* y *Proa*, y luego el París de entreguerras, con Bonnard y Vuillard tras sus pasos—, engendró una pintura que mira hacia el apacible pasado colonial pero que en ocasiones deja entrever vislumbres de un tiempo salvaje, ritual e insumiso, ya sea presente o pretérito.

Pedro Figari trabó amistad con muchos literatos y entre ellos con no pocos narradores. Es probable que alentaran una visión ampliada del arte y de sus recursos expresivos. Un joven salteño Enrique Amorim (Salto, 1900-1960), por ejemplo, que Figari seguramente conoció en Buenos Aires, le proporcionó el tema para su serie pictórica de las «Quitanderas»;[14] con Carlos Reyles (Montevideo, 1868-1938) se acercaron y distanciaron sucesivamente en la amistad, y quiso el destino que ambos fallecieran el mismo día; con motivos criollos ilustró la novela *Zogoïbi* del argentino Enrique Larreta (Buenos Aires, 1875-1961) y fue el único libro fuera de los suyos que ilustró —en su tercera edición francesa de 1930—; amistó con Jorge Luis Borges, quien escribió un ensayo sobre su obra en 1930; y con el hijo de su gran amigo argentino Manuel Güiraldes (Buenos Aires, 1857-San Antonio de Areco, 1941), Ricardo (Buenos Aires, 1886-París, 1927), el autor de *Don Segundo Sombra*, quien desde el círculo de la revista *Martín Fierro* también lo apoyó con un ensayo vindicativo de su pintura: «Pedro Figari prueba que es pictórica la pampa y que se pueden utilizar con gran ventaja las casas chatas. Para él no hay carencia de modelos, porque no busca hacer el eterno desnudo tirado en un diván con un abanico o una pera en la mano. Tampoco le hace falta el ambiente, porque el ambiente es él. ¿Qué ambiente tuvo José Hernández?»[15]

Algunas fotografías de sus primeros años en París —recordemos que Figari permanece en la capital francesa entre 1925 y 1934— lo muestran bien integrado al entorno festivo que promueven sus amigos escritores y artistas como Alfredo Gon-

zález Garaño (Buenos Aires, 1886-1969), Vizconde de Lascano Tegui (Concepción del Uruguay, 1887-Buenos Aires, 1966), Raúl Monsegur (Buenos Aires, 1889-1976) y Jules Supervielle (Montevideo, 1884-París, 1960), entre muchos otros. Y en la Ciudad Luz, atraídos por el esplendor juvenil de sus cartones lo visitan Paul Valéry (Sète, 1871-París, 1945), James Joyce (Dublín, 1882-Zúrich, 1941), Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963) y el cubano Alejo Carpentier (Lausana, 1904-París, 1980): «El frescor espiritual de Pedro Figari avecina con el prodigio», escribió el autor de *Los pasos perdidos*.



Pedro Figari y amigos. Copia en gelatina de plata. Paris, 1926.

De izquierda a derecha: Vizconde de Lascano Tegui, Juan Carlos Figari, Marieta Ayerza de González Garaño, Elvira Madero de Monsegur, Raúl Monsegur, Pedro Figari, Alberto Girondo y Alfredo González Garaño.

El panorama de felicidad cambia con la sorpresiva muerte de su hijo Juan Carlos en noviembre de 1927, pero Figari hubo de mantener una vida social intensa y trabajar en pos de la manutención de sus otros hijos, cuestión que lo mantiene despierto y muy activo en las relaciones sociales parisinas. El fallecimiento de Juan Carlos dispara el frenesí narrativo de un atribulado don Pedro, quien lejos de desfallecer, se sumerge en el período de mayor entrega intelectual de su vida, tanto en la faz pictórica como en la literaria. Algunos de los cuentos de corte fantástico que Pedro intentó publicar sin éxito por esos años, establecen líneas de conexión con sus series pictóricas menos conocidas.[16]

VI

Ejercita la imaginación en los dominios de vigilia.
Solarius

Hay una pintura que despierta de inmediato nuestra extrañeza. Es una pieza realmente fuera de serie. ¿Por qué el hombre que dedicó su más importante tratado de filosofía a la Realidad, compondría esta fantasiosa visión? No solo las grandes rocas con formas de saurios y batracios desproporcionadamente grandes delatan el carácter fabuloso del cuadro, también los tres caballitos rosados se repiten en el horizonte subrayando el costado onírico de la obra. Una luna nívea se enciende en halos concéntricos y fulgurantes. El caballo en el centro está presente, digno, solo para resaltar la rareza del paisaje. Y la gran nube que se curva en el cielo tempestuoso parece a punto de fagocitarse a uno de estos seres antediluvianos. Figari reclama en esta obra su derecho a soñar. Pero es un ensueño a la medida de sus ideas animistas, un *capriccio* evolucionista, una cosmogonía, que reúne los elementos de un caos primigenio *in illo tempore* donde el mito de la pampa surge de la espesura misma de la vida y vuelve a sí misma para caer y recomenzar. La respuesta a la pregunta la encontramos, pues, en las últimas páginas de su gran ensayo filosófico:

> «Todo es "vida"; en la realidad. Todo lo que ha existido existe, y no puede dejar de existir, de una u otra manera, por cuanto no puede haber creación ni destrucción de substancia, ni tampoco creación o destrucción de energía. Estos dos elementos, por lo demás, inseparables, —substancia, energía— son la vida, pues; vale decir, lo que ES».[17]



Pedro Figari. ***Fantasía***, s/f. Óleo sobre cartón, 61 × 79,5 cm   Colección Museo Figari

Notas

Los epígrafes corresponden a frases de sabios kirios que se presentan al inicio de los capítulos de la novela *Historia kiria* de Pedro Figari, publicada por primera vez en París, ed. Le Livre Libre, en 1930.

1 Encargada por el Ministerio de Educación y Justicia de la República Argentina, conjuntamente con la Dirección de Cultura de la Nación, al cumplirse el primer centenario del nacimiento de Pedro Figari, en el año 1961, al escultor argentino José Fioravanti. Grabador: Suc. Piana. Buenos Aires. Metal: Cobre. Módulo: 52 mm. Circular, sin aro.

2 Figari no se representó a sí mismo de esa manera recia, sino que se vio con humor y con cierta distanciada ironía, como se puede apreciar en los dos autorretratos pertenecientes al acervo del Museo Blanes en Montevideo. En uno de ellos se lee detrás del cuadro, manuscrito con su característica caligrafía diminuta: «Anch' lo sono pittore».

3 Ardao, Arturo. «Figari en la generación uruguaya del 900» en *Etapas de la Inteligencia uruguaya*; Universidad de la República, Montevideo, 1968.

4 La cita continúa: «Volví a ver la famosa "descensión de la cruz" de Rubens, la que vi por primera vez hace cerca de medio siglo, y fue un descenso mayúsculo el que noté en mi cotización personal. Hay ahí lo que llaman los italianos "spavalderia", que es el summum de la mediocridad. Es la actitud de los concertistas cuando se presentan diciendo, a la manera de los ilusionistas: "¡Ahora verán quién es Calleja!". Es a dicha actitud que denomino encaramiento. Lo mejor, a mi ver, es que desaparezca lo más posible el esfuerzo técnico para dar paso al estado mental del artista, y su propia maestría se subordine así al concepto expresado. Cuando se la ve preponderar, eso que encanta a los primarios, a mí me revienta. Me revienta como la arrogancia de la inferioridad. La maestría técnica es inferioridad, cuando pretende reinar». Carta enviada desde París, 8 junio 1932, a Eduardo de Salterain y Herrera, Archivo General de la Nación, Montevideo, Uruguay.

5 El primer premio lo obtuvo el joven Carlos Federico Sáez (Mercedes 1878-Montevideo, 1901) poco antes de su temprana muerte.

6 «A la vuelta [Figari] habló mucho de Anglada, y del concepto de su pintura tan original, hecha de libertad creativa, basada en el poder de trasmisión emocional del color, por el color mismo, y opuesta a la otra pintura más fría y cerebral, que reproduce por claroscuro coloreado, la visión óptica». José Luis Zorrilla de San Martín, «Discurso del Delegado de la Comisión Nacional del Homenaje al Doctor Pedro Figari en el centenario de su nacimiento», dictado el 29 de junio de 1961 en el Palacio Legislativo de Montevideo, reproducida en la *Revista Nacional*, N.º 208, Tomo VI, Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, abril-junio 1961, p. 174.

7 Pedro Figari. *El momento político. Artículos publicados en «La Razón» del 22 de diciembre de 1910 a 13 de enero de 1911*, O. M. Bertani, Montevideo, 1911.

8 Pedro Figari, «Lo que era y lo que es la Escuela de Artes», Apéndice N.º 1 del *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial*, Montevideo: Imprenta Nacional, 1917.

9 La inclusión de elementos prehispánicos fue considerada negativa en dos informes sobre la reforma figariana expedidos por la Facultad de Arquitectura y el Círculo de Fomento a las Bellas Artes, a pedido del Consejo Superior de Enseñanza Industrial de 1917. Ambos informes son reproducidos en Gabriel Peluffo Linari*, Pedro Figari: arte e industria en el Novecientos,* Ministerio de Relaciones Exteriores y Consejo de Educación Técnico Profesional, Universidad del Trabajo del Uruguay, Montevideo, 2006.

10 «Después de decirme que si yo no lo acompañaba se eliminaría, o tomaría un barco para alejarse del todo y para siempre, pronunció ante mí estas textuales palabras: "Mirá, Delia, voy por mis hijos"». Delia Figari de Herrera, *Tan fuerte como el sentimiento*, edición de autor, Buenos Aires, 1958, p. 54.

11 «Quiero que quede claramente establecido que [Juan Carlos Figari Castro] cooperó a mis investigaciones y a mis tentativas para crear un arte regional, para reconstruir la leyenda del Río de la Plata, y que me secundó eficazmente con un sentido estético, artístico y crítico, sano y muy agudo, al punto de que no puedo afirmar que yo hubiera podido, sin él, hacer la obra que resume las ansiedades y las aspiraciones de una vida larga y accidentada como la mía». Figari, Pedro: «Juan Carlos Figari Castro». Texto publicado a la muerte de su hijo, Juan Carlos, en la *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 1.º de enero de 1918. Citado por Arturo Ardao en *Pedro Figari: educación y arte*. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 81. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965.

12 *Exposición del pintor uruguayo Dr. Pedro Figari patrocinada por la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas*. Comisión Nacional de Bellas Artes, Arenales 687, Buenos Aires, junio 1923. En este año conoce a Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979) quien junto con Manuel Güiraldes y el grupo de Amigos del Arte —estatuido al año siguiente—, serán actores fundamentales en la inserción de Figari en la escena cultural porteña.

13 *Exposition Pedro Figari* / Novembre 1923 / Galería E. Druet. Figari envía sesenta óleos alentado por Jules Supervielle y el círculo de amistades que fundarían al año siguiente la revista porteña *Martín Fierro*. «Se exhiben los sesenta óleos que había llevado su amigo Monsegur, activo colaborador. La exposición es visitada por el tout París artístico: Bonnard, Vuillard, Zuloaga, Marquet, André Salmon... Y se venden nada menos que cincuenta obras, por la nada despreciable cifra de 38.070 Francos, lo que para un pintor uruguayo, apenas conocido en París, resulta más que consagratorio». Julio María Sanguinetti, *El Doctor Figari*, Aguilar, Montevideo, 2002, p. 229.

14 El tema de las prostitutas que recorren la campaña en una carreta fue el controversial motivo que Amorim desarrolló en el cuento «Las quitanderas» incluido en su primer libro (*Amorim*, 1923) y que luego prosiguiera en *Tangarupá* (1925) y ampliara en la novela *La carreta* (1932).

15 «Pedro Figari», en *Martín Fierro*, segunda época, año I, núm. 8 y 9, Buenos Aires, agosto-setiembre de 1924.

16 El teórico uruguayo Ángel Rama (Montevideo, 1926-Madrid, 1983) publicó en 1951 diez relatos cortos de Figari cuyos temas concuerdan con los de su pintura evocativa y costumbrista. En la actualidad, un conjunto de dieciocho relatos se dan a conocer en una edición al cuidado del Museo Figari bajo el título *El chillido y otros relatos* (Museo Figari, MEC, Montevideo, 2019). Esta selección de textos inéditos posee una marcado sesgo onírico que se relaciona, en todo caso, con sus series pictóricas menos conocidas.

17 *Arte, estética, ideal, ensayo filosófico encarado de un nuevo punto de vista*. Imprenta Dornaleche, Primera Edición, Montevideo, 1912.

Núcleos temáticos



La leyenda rioplatina

Cuando Pedro Figari arriba a Buenos Aires en 1921 junto con su hijo y colega pintor Juan Carlos (1893-1927), ya había concebido las primeras pinturas de candombes, bailes criollos y escenas de campo. De estos motivos está compuesta la primera exposición de ambos en la Galería Müller, en el mes de junio. Empero, es en la capital argentina y no en Montevideo donde logrará cimentar su más ambicioso proyecto artístico, en acuerdo con las ideas innovadoras que había planteado en la reforma de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (1915-1917), es decir, instituir un «criterio propio americano». En un modesto catálogo de la Galería Müller le escribe al Dr. Serapio del Castillo: «Yo estoy seguro —hoy más que nunca, dado el testimonio recibido— que estas culturas son serias y harán camino. En cuanto a verlo, eso depende del tiempo que emplee en despertar el alma americana y del que emplee la nuestra en buscar la horizontalidad aplanadora, tan grata a veces…».[1] La breve nota lo pinta entero a don Pedro: está decidido y acometerá la empresa con tesón y humor, pues hoy sabemos que «la horizontalidad aplanadora» le consintió el tiempo necesario para llevarla a cabo. En su proyecto de recrear la «leyenda del Río de la Plata», Figari no desdeñó las manifestaciones culturales de las capas sociales hasta entonces relegadas por la historiografía local. Nuestro pasado gauchesco pobre, así como la figura del indígena y del descendiente africano forman parte de su plan de reivindicación histórica, evidenciando una nueva lectura de la modernidad. A la vez, Figari reinventa el paisaje pampeano —la desmesura de sus cielos, el ombú majestuoso, las lunas aureoladas— con una técnica potente y luminosa.

«Cielos altos» los llamaba Carlos Herrera Mac Lean (1889-1971), amigo y biógrafo de Figari, a quien confería el descubrimiento de este cielo inmenso de la pampa en tanto recurso pictórico con «una cuarta, o una quinta parte del cuadro, cruzado por la línea imperturbable del horizonte».[2] Cielos de iluminaciones turbulentas y nubes de formas capciosas se descargan sobre los gauchos y chinas mientras se entregan a un alegre ocio. *Pique nique*, origen francés del vocablo inglés *picnic*, significa, según el *Diccionario de la lengua española*, «una excursión que se hace para comer o merendar sentados en el campo». Pues bien, el artista descuida el asunto de los comestibles y opta por una improvisada danza circular —¿un pericón?— bajo un solitario y encrespado árbol. Otras figuras son dispuestas en grupos pequeños o de a pares cerca de la carreta vacía y en torno al baile. Los perros garabateados han seguido al convoy y merodean el lugar, mientras los caballos pastan amarrados a sendos piques. Animales y personas son apenas coloridas notas que soportan la imponente cúpula celeste: lo mismo la escena podría representar la fundación de un pueblo o el alto en el camino del éxodo, tal el aire épico de esos cielos pampeanos con el ojo de la luna como testigo solitario.



Pedro Figari. ***Pique nique,*** c. 1925. Óleo sobre cartón, 66 × 86 cm Colección MNAV

Cuenta el pintor y coleccionista uruguayo Milo Beretta (1870-1935) que, al recibir un crítico extranjero en su taller montevideano, intrigado como estaba este crítico por conocer el origen del «estilo» de Figari, al ver la colección de pinturas con el Van Gogh, los Vuillard y los Bonnard, exclamó: «Ya no necesito que Ud. me diga una palabra más. Ya veo que Figari sale de esos tres cuadros que acabo de ver».[3] La veracidad de la anécdota de Beretta —celoso del talento de su antiguo amigo Figari—, es sospechosa o al menos exagerada, pues la formación de Figari excede con creces el conocimiento de esa colección. Pero bien puede ser cierto que para los frecuentes motivos de diligencias Figari haya fijado en su mente la pintura de Vincent Van Gogh *La diligencia de Tarascón* (1888), exhibida en el taller de Beretta. Figari suele simplificar el motivo del vehículo enseñando la estructura lateral con tres invariables ventanucos, ruedas de adelante y de atrás de distintos tamaños, los bultos de la encomienda encima, los caballos desenyuntados, en suma, una diligencia similar, en sus aspectos más sobresalientes, a la famosa del pintor holandés. Pero, en todo caso, la integración formal del carro en la pared de la posta donde asoma la copa vibrante de un inmenso ombú, es ejemplar. Poder de esquematización y armonía cromática despuntan con una grafía vigorosa y contundente. A la postre, Figari solo se parece a Figari.



Pedro Figari. ***Diligencia,*** c. 1921. Óleo sobre cartón, 50 × 69 cm — Colección MNAV

El pericón que, junto con la media caña y el cielito, evolucionó de la contradanza europea, encuentra en Figari un intérprete pictórico fiel e inspirado, deseoso de reconocer la inventiva rioplatense en esta danza popular que se baila en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay. Los pericones campestres son motivos recurrentes en su obra. Los patios interiores de las estancias poseen, además, un interés escenográfico que el artista aprovecha aquí con un despliegue de más de treinta figuras en friso, de movimiento sugerido y colores opuestos. Destacan los tres guitarreros sentados en fila, a la derecha del cuadro, rasgando las invisibles cuerdas con el gesto al unísono. La espacialidad de la pintura no sigue una perspectiva convencional, renacentista, se profundiza de distinto modo en el vano de los cuatro arcos de medio punto —lilas y celestes atmosféricos— y aun más en el recinto iluminado artificialmente. El arriba celeste y el abajo mundano son jalonados por las parras, los pretiles apenas delineados y las paredes untadas con un empaste ligero de trazos horizontales. El cielo se compone de gruesas y cortas pinceladas verticales y oblicuas. El atardecer cae presuroso, es ese estado crepuscular emblemático de los cartones de Figari donde los personajes no proyectan sombras —viven a la luz de un recuerdo— y la luna asoma por detrás del infaltable ombú.



Pedro Figari. ***Pericón en el patio de la estancia***, c. 1925. Óleo sobre cartón, 70 × 100 cm Colección MNAV

La figura del negro esclavo y del liberto, sus costumbres y ceremonias sociales, sus casamientos, velorios y danzas constituyen el primer abordaje pictórico en el Río de la Plata capaz de reconocerlos en tanto aportes sustantivos para una «evolución» social más auténtica y justa: tal es la línea del pensamiento positivista de Figari mentada por el historiador uruguayo de las ideas Arturo Ardao (1912-2003). El candombe, música de tambores, danza ritual, expresión de identidad y resistencia de la cultura afro, es el punto de máxima exaltación creativa, pieza clave de la construcción figariana de «la leyenda rioplatina». La alegría preside la escena del cuadro. Un personaje encaramado en la azotea da voces ayudándose con las manos en bocina, como si fuera impelido por el directo influjo de la luna a sus espaldas. En primer plano, en el centro, otro personaje sentado toca el tambor —sus manos se desvanecen— para el jolgorio del grupo. Arreglados con sus mejores atuendos, frac y chisteras para los hombres, abultadas polleras para las damas, todos se entregan al ritmo frenético ya sea alzando los hombros, empujando hacia atrás las caderas u ondulando graciosamente los brazos. Una atmósfera contagiosa lo invade todo con la energía del color y hasta el cielo pareciera arremolinarse con pinceladas rápidas y girar al compás de la algarabía general. Obra maestra de Figari, este candombe destaca por su poder evocativo cimentado a puras intuiciones plásticas, a soluciones formales intrépidas y sorprendentes.



Pedro Figari. ***Candombe***, c. 1925. Óleo sobre cartón, 62 × 82 cm Colección MNAV

Hay un reflejo especular insinuado en este paisaje carente de figuras humanas. En lo alto las nubes juegan a copiar los contornos equinos, en especial, el caballito blanco cuya cabeza se dibuja también sobre el firmamento. El horizonte es un pliegue, un gozne de mundos. No separa, articula. Abandonados a la soledad de la pampa, llamados por las coronas concéntricas de la luna, los matungos viven el campo que vibra, que los subyuga y ampara a la vez. Las copas de los árboles inclinadas parecen sentir el grave peso de la noche que se avecina. Un hilo de agua corre para que dos animales abreven del puro azul, como una sangría del cielo. Si en los candombes y pericones casi se adivina el sonido del baile, aquí se advierte el silencio acongojante del campo. Y al igual que en la obra *Fantasía*, pero sin la carga mítica ni el onirismo rampante, en esta pintura Figari rinde tributo a la fuerza de la naturaleza, a su dominio imperturbable. Aquí y allá, tanto en el cielo como en la tierra, asoman fragmentos del cartón beige, del soporte sin imprimación que el artista deja aparecer como un color más, generando la armonía tonal necesaria para integrar los elementos animados con los inanimados, al punto que los últimos dejen de ser tales, y la entera superficie de la obra «respira» una serena vitalidad.



Pedro Figari. ***Impresión de campo,*** c. 1927. Óleo sobre cartón, 68 × 52 cm Colección MNAV

Obra de gran porte donde se aprecia si no la participación directa seguramente la influencia de Juan Carlos Figari Castro (1893-1927), hijo y colaborador de don Pedro. Ejemplo infrecuente de apoyo filial, Pedro y Juan Carlos pintaron codo a codo desde las primeras décadas del siglo pasado hasta la primera muestra que realizaron a dúo en la Galería Müller de Buenos Aires, en 1921. En esa hora difícil, Juan Carlos decide abandonar la pintura para dedicarse a apuntalar la carrera artística de su padre. Pero ya ambos han conquistado el estilo que hoy reconocemos en Pedro y del que el hijo no es del todo ajeno. Incluso llegaron a pintar a dos manos firmando en los extremos de una misma obra. Luego de la repentina muerte de Juan Carlos en París en 1927, el padre selló el aporte de su hijo agregando a su propia firma la abreviatura COL (colaborador) en algunos casos. Pero en otros, como el presente, se intuye la mano del hijo sin que tengamos pruebas fehacientes de su injerencia. De profesión arquitecto, Juan Carlos suele presentar en sus pinturas una espacialidad más acusada, mayor detalle en los rasgos faciales de las figuras y el empleo de una paleta de subido contraste, casi estridente. Esta escena de interiores que se abre a la calle con una extraña solución perspectiva presenta las características mencionadas, si bien la sola firma de Pedro no habilita mayores conjeturas. Ni demasiado intimista ni gregario en extremo, el motivo de la obra —el ocio compartido entre mujeres— es apenas una excusa para anunciar el sincretismo cultural «en el pueblo» y las condiciones de digna pobreza en que se desenvuelve la vida cotidiana.



Pedro Figari. ***En el pueblo,*** s/f. Óleo sobre cartón, 62 × 82 cm

Colección Museo Figari



Nocturnos y crepúsculos

¿En qué momento del día, la tarde o la noche acontecen las historias que pinta Pedro Figari? Portadora de influjos fantásticos, la luna corona la mayoría de sus paisajes. Es un puro indicio de nocturnidad, bella testigo que nos recuerda que la anécdota pintada es acaso una fábula que solo transcurre en el mundo de los sueños y los cuentos. Pues para el artista que se compromete con la rememoración de un pasado colectivo —un pasado que apenas si vivió de niño o que conoció a través de relatos de sus mayores o abrevó de fuentes literarias—, las figuras no pueden aparecer delineadas perfectamente, ni ser en extremo realistas. Jules Supervielle (1884-1960), el poeta franco-uruguayo que, con sus contactos literarios, abrió las puertas de París al pintor en los primeros años de su estadía francesa, cuenta que un día le dijo a Figari: «Hay una luz mágica en sus cuadros», y el veterano pintor le respondió, «Es la luz del recuerdo».[4] Pero para llegar a ese estado crepuscular tan característico de sus óleos, Figari hubo de dominar su materia y su técnica. Las obras que se recogen en esta sección pertenecen a etapas formativas y fueron realizadas con toda seguridad en Montevideo. Dos de ellas pertenecen a la etapa que se conoce precisamente como «Luz de luna» o «Claro de luna». En ellas la luna no aparece en la pintura, pero se diría que infunde su frío resplandor en toda su superficie. La apaisada acuarela del Mercado viejo es bastante anterior, una obra de juventud, realizada cuando el artista contaba con 29 años de edad: allí también la elección de una luminosidad tenue anticipa posteriores hallazgos. Figari busca captar, en sintonía con su tiempo, ese estado de ánimo que Borges inmortalizó en *Fervor de Buenos Aires:* «Penumbra de la paloma / llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde / cuando la sombra no entorpece los pasos / y la venida de la noche se advierte / como una música esperada y antigua, / como un grato declive».[5]

Obra de exquisita factura en una etapa temprana en que el artista estaba fijando aún las temáticas de su interés y puliendo recursos técnicos. Forma parte de lo que su amigo, el pintor Guillermo C. Rodríguez (1889-1959), llamó la segunda época, que va desde 1890 —año en que da por culminada su formación con una acuarela de gran porte del Mercado viejo— hasta 1921, cuando expone por vez primera en Buenos Aires y da inicio a la tercera época, definitiva y consagratoria. Según Rodríguez, esta etapa intermedia se define por una visión más realista y las gamas dominantes en tonos bajos «grises, azules plateados, verdes malvas y negros». Asegura que son fruto de la feria judicial, cuando el abogado se libera de preocupaciones y da rienda suelta a la imaginación. Vale la pena destacar un fragmento de la conferencia que diera a un mes de la muerte de Figari porque parece referirse a este cuadro en particular: «Trabaja en esas ocasiones con preferencia en Malvín, en el paraje conocido por el molino de agua, rincón de égloga, donde un arroyuelo entrega su escasa linfa a los grandes médanos, que ocultan en un bajo una vetusta mole de la época colonial […] En aquel lugar de paz arcana, el maestro se sentía como el pez en el agua. El silencio de ambiente era perturbado por el murmullo del mar y de tanto en tanto, por los "Buenos días" balbuceados por las cobrizas lavanderas criollas a la vera de sus jamelgos cargados de bultos de ropa».[6]



Pedro Figari. ***Las lavanderas***, 1920. Óleo sobre cartón, 33 × 39 cm Colección Museo Figari



Pedro Figari. ***Vista de la ciudadela de Montevideo. Mercado viejo***, c. 1890. Acuarela sobre papel, 34 × 90,5 cm
Colección Museo Figari

Esta acuarela de carácter naturalista es un ícono en la obra figariana. En primer lugar, debido a que, cerrando una etapa formativa, conecta al autor con ese pasado histórico que décadas más tarde él mismo se encargaría de inmortalizar en un nuevo estilo pictórico. Para el observador no avezado es la prueba de que Figari sabía pintar y que la elección estilística posterior, de colorida mancha y dibujo suelto, no es un camino impuesto por limitaciones técnicas. En segundo lugar, es una obra muy reproducida, presente en casas y comercios del Uruguay. Es preciso señalar que hace un lustro hallamos una vieja fotografía del Mercado viejo adherida al dorso de uno de los primeros cuadros que se conservan de Figari, un retrato al óleo de su padre Juan Figari Lázaro, hoy en custodia en el Museo Figari. El hallazgo dejó en claro que Figari se basó en esa antigua foto para recrear el mercado, pues se aprecian con claridad los trazos a lápiz que efectuó sobre la imagen fotográfica para el encuadre utilizado luego en la acuarela, así como muchos detalles de composición. Si bien el hecho no resta mérito a Figari, que en su aguada consigue una delicada luz y una atmósfera vesperal encantadora sobre los ajados muros de la antigua ciudadela, rompe con la monolítica idea —en esencia verdadera— de que el artista se servía de notas que tomaba del natural o que extraía de su propia imaginación, ya que la mayor parte de su pintura fue concebida sin modelo alguno en Buenos Aires y París, lejos en tiempo y espacio de sus temas preferidos. Esta es, pues, la excepción que confirma la regla.

Chute & Brooks [7]
Vista de la ciudadela de Montevideo. Mercado viejo
1875
Fotografía, copia en papel a la albúmina
31,5 × 39,5 cm
Colección Museo Figari



Del reverso se lee escrito a máquina:

«Año 1875. Foto de Chute & Brooks. Personajes: niño de boina (centro) Juan B. Cerizola Costa 1864-1949. Acostado en el piso: Pedro Staricco, de pie con sombrero Luis Morquio y niño con chaleco Víctor Pérez Pettit. Señora saliendo de la ferretería Nicolasa Costa de Cerizola, madre de Juan Cerizola y en la puerta de la ferretería, León Vicente Cerizola Balbi».

Así como Picasso tiene su período azul, Figari tiene sus claros de luna. Pertenecen a una segunda etapa creativa que se separa de sus inicios sacudiéndose de cualquier vestigio académico. A la vez, elude el imperativo «impresionista» que abrazaron sus amigos Pedro Blanes Viale (1879-1926) y Milo Beretta (1870-1935), con quienes salía a pintar *au plein air* por el viejo Montevideo. Se pregunta el crítico argentino Samuel Oliver (1917-2006), «¿En qué momento mitológico [Figari] decide crear una forma nueva, distinta de su estilo finisecular?». El Mercado viejo era una ochava que ya había registrado en una espléndida acuarela y que vuelve a recrear en este período, así como lo va a integrar más adelante a cortejos fúnebres y escenas coloniales. La sucesión del mismo motivo a lo largo del tiempo evidencia el mecanismo mnemotécnico de Figari. Limpia la composición de detalles y personajes —apenas dos figuras espectrales se deslizan por el centro de la calzada— y modula la paleta como si la pasara por un tamiz azulino, algo que nos recuerda el efecto cinematográfico de la «noche americana». Se responde Oliver: «En un determinado instante [Figari] se abre paso entre las tinieblas y las brumas, para llegar a crear su propio universo. La semilla ha brotado en la noche, con luz de luna. Luna ausente que ilumina el campo con desconcierto de recién nacido».[8] Esta obra pequeña y temprana es probatoria del paso gigante que ha dado Figari en la conformación de un estilo y en el dominio depurado del colorista.



Pedro Figari. ***Mercado viejo (nocturno)***, c. 1916. Óleo sobre cartón, 24 × 43 cm Colección Museo Figari



Corridas de toros y juegos



A don Pedro le gustaban las carreras de caballos, los circos, los juegos de bochas tanto como las corridas de toros, pese a que, consecuente con sus ideales humanistas, apoyó su prohibición. Con algunas de estas actividades más o menos lúdicas hizo prolongadas series de pinturas. Reconocía en estas celebraciones populares excusas para una disipación saludable que no repercutía negativamente en la evolución de la humanidad. Eran como expansiones del ser, formas sociales un tanto primitivas, pero en donde el dominio del medio servía para una exploración de las destrezas físicas y de las argucias mentales. Por la riqueza de colorido y su contemporaneidad —no se trata de recuerdos lejanos— destacan sobre todo sus series de circos y de la tauromaquia. Otros autores uruguayos, contemporáneos a Figari, también incursionaron en la pintura circense: Rafael Barradas (1890-1929), Carlos Alberto Castellanos (1981-1945) y un poco después Manuel Rosé (1882-1961). En la representación de las lidias de toros no conoce competencias significativas. En todo caso, importa la variedad de sus búsquedas expresivas. Allí donde otros artistas nada ven, Figari toma la punta de una madeja que le reporta pingües resultados. La naturaleza descriptiva de su pintura conviene a estos eventos porque los convierte *ipso facto* en fragmentos de relatos: transmite la pasión de los jugadores y empatiza con sus peripecias. Además, sospecha detrás de cada esparcimiento un ritual, unas formas arquetípicas que van despuntando con el advenimiento de los gestos y las acrobacias. Cuentan que Figari dialogaba con los personajes de sus pinturas, y así lo confesó en más de una oportunidad, tan consustanciado estaba con su realidad imaginada: «Yo no sé lo que piensan y sienten ante sus obras los artistas, pero puedo decirle, que yo, después que he pintado, al mirar los personajes insinuados, quedo riendo, contento, hasta sorprendido a veces de la humanidad que trasuntan así esbozados…».[9]

«Las corridas de toros se distinguen de todas las otras fiestas por un rasgo característico; el hacer asuntos de agradable entretenimiento el dolor y la muerte».[10] Con estas palabras, el presidente uruguayo José Batlle y Ordóñez (1856-1929) condenaba las corridas y las prohibía en toda la República en 1912. Figari, por entonces amigo y correligionario de Batlle, lo secunda en el decreto legislativo. Pero nunca ocultó el interés por las fiestas populares ni por los hechos de sangre. Que las lidias que pinta no son sucesos de un lejano pasado colonial sino una pasión suya contemporánea, se deduce por las sombras que suelen aparecer en esta serie como en casi ninguna otra —dejando de lado las pinturas de la etapa formativa e intermedia—. En esta obra las sombras se traducen en los tonos grisáceos que cubren casi por completo la arena, con la salvedad de un semicírculo en el margen inferior derecho. Un caballo blanco, sin peto, parece estar herido y un picador caído es atendido mientras el matador clava banderillas en el morrillo del toro y eleva, gallardo, la capa a su espalda. La escena está abocetada con rapidez, el público se compone apenas por manchas informes. Figari se deja seducir por el espectáculo colorido, pero no ignora que se remonta a un ritual arcaico: el sacrificio del toro divino de la civilización minoica. Parte de su función de mitógrafo consiste en reconocer aquellas pulsiones atávicas e instintivas en la sociedad y esa función, conforme al terreno artístico, no desdice sus convicciones políticas.



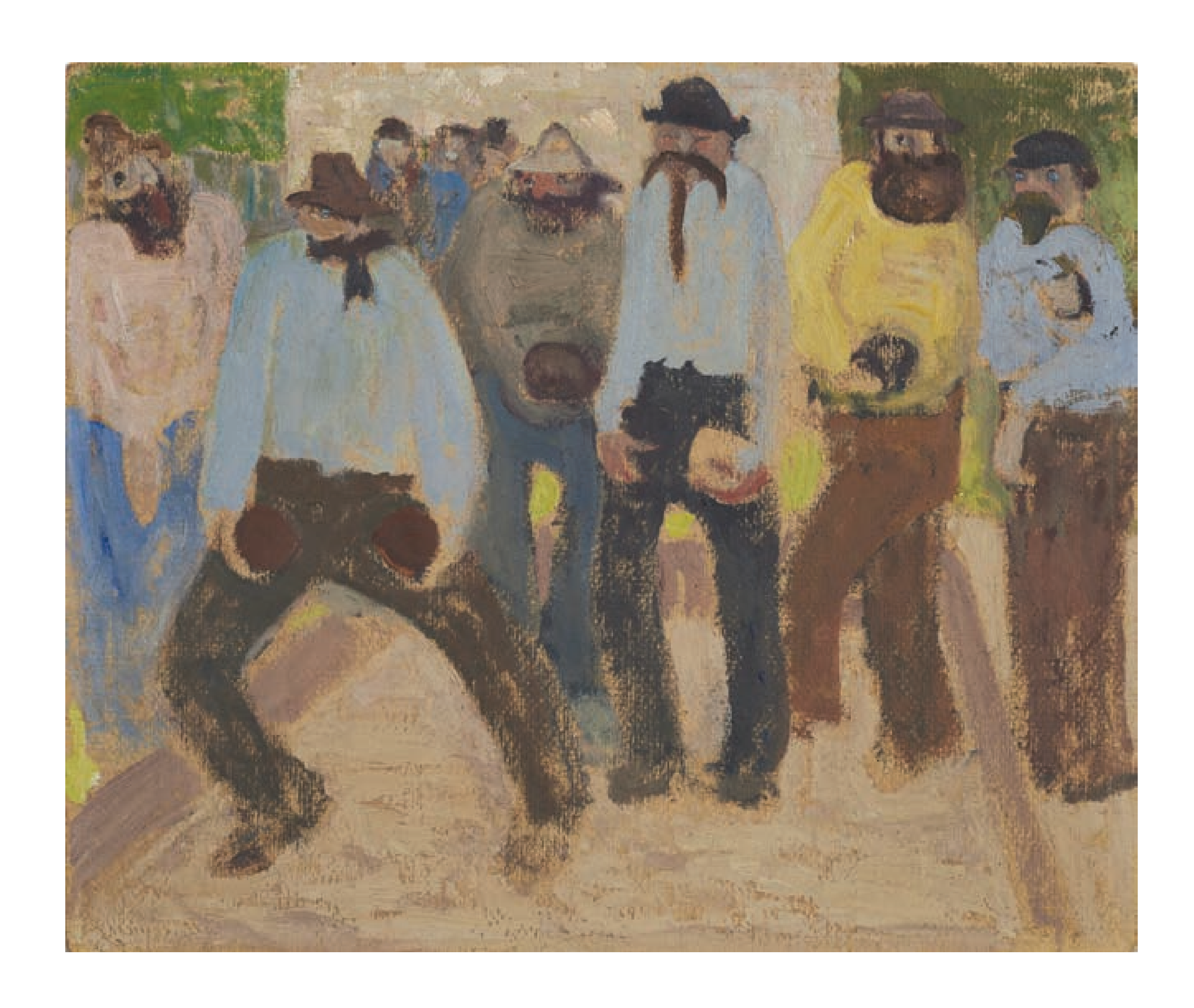
Pedro Figari. ***Plaza de toros***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 30 × 50,5 Colección MNAV

Esta pintura describe lo que en la jerga de la lidia de toros se denomina el *paseíllo*, cuando los matadores desfilan seguidos de sus cuadrillas, picadores, banderilleros, areneros y todo el personal que hace posible el espectáculo. Para ello escoge un formato apaisado, no muy usual en su producción, que le proporciona el espacio necesario para el despliegue en friso de los personajes y una leve insinuación de movimiento circular. Los protagonistas de la fiesta —matadores y picadores— llevan el torso erguido y caminan o montan un poco inclinados hacia atrás, altaneros, como para mejor recibir la ovación desde las gradas. Junto a los caballos, en cambio, torcidos hacia adelante, como apabullados por una carga invisible, marchan a pie dos encorvados mozos de espalda o personal subalterno. La arena del picadero es, desde el punto de vista simbólico y ritual, el camino circular del sol, el vaivén eterno del día a la noche y otra vez al día. En ese dominio circular se produce la lucha entre el bien —representado por el caballo blanco y el torero— y el mal —simbolizado por el toro negro y brutal—. Figari se inclina por un simbolismo de talante social y con cierta sorna describe estamentos morales y costumbres, delinea hábitos y usanzas a puro movimiento de pincelada. Para ello no escatima color, ni poder de observación. Los valientes caminan hasta el límite de la sombra, la bordean, la esquivan y conducen al resto con un exagerado aire de marcha triunfal.



Pedro Figari. ***Entrando a la plaza***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 34,5 × 99,5 cm   Colección MNAV

La serie de los bochadores de Figari está reservada al humor y sustentada en el minucioso estudio del comportamiento humano. En cada cuadro el artista nos entrega un repertorio variopinto de rostros, muecas y posturas absurdas o exageradas. En este pequeño cartón velozmente bosquejado, los jugadores se apiñan expectantes, acaso midiendo la distancia del bochín que imaginamos fuera de cuadro. Dentro de la cancha cuatro esperan turno. El primero, chueco, sostiene dos bochas con ambas manos en pose simiesca, mientras examina con el ojo que no le tapa el ala puntiaguda del sombrero una posible trayectoria. Todos lucen bigotes, tupidas barbas y calzan en sus cabezas sendos sombreros y gorros. Son hombres, claro está, y sostienen las bochas firmemente, como si fuesen los más preciados atributos de su masculinidad. Los tres que visten camisas celestes, se intercalan con el rosado, el gris y el amarillo para generar cierto dinamismo de fondo. Por la inclinación del hombro, algo parece comentar el personaje de casaca amarilla al que está fuera de la banda lateral, absorto, los ojos azules bien abiertos y el mate bajo el brazo. *En pleno partido* asistimos al mohín del bigote acicalado, los ojitos atentos o apretados —como el personaje central, «checato»—, las cabezas metidas dentro de los hombros, sin cuellos: semejan un grupo de pajarracos curiosos que buscaran una mejor posición para adivinar qué está aconteciendo. Pero lo que acontece es precisamente *ellos*: Figari lo sabe, son seres sumidos en su mundo, ensimismados. El juego —parece sugerir el pintor— es la mejor forma de escapar del tiempo.



Pedro Figari. ***En pleno partido***, s/f. Óleo sobre cartón, 33 × 39 cm — Colección Museo Figari



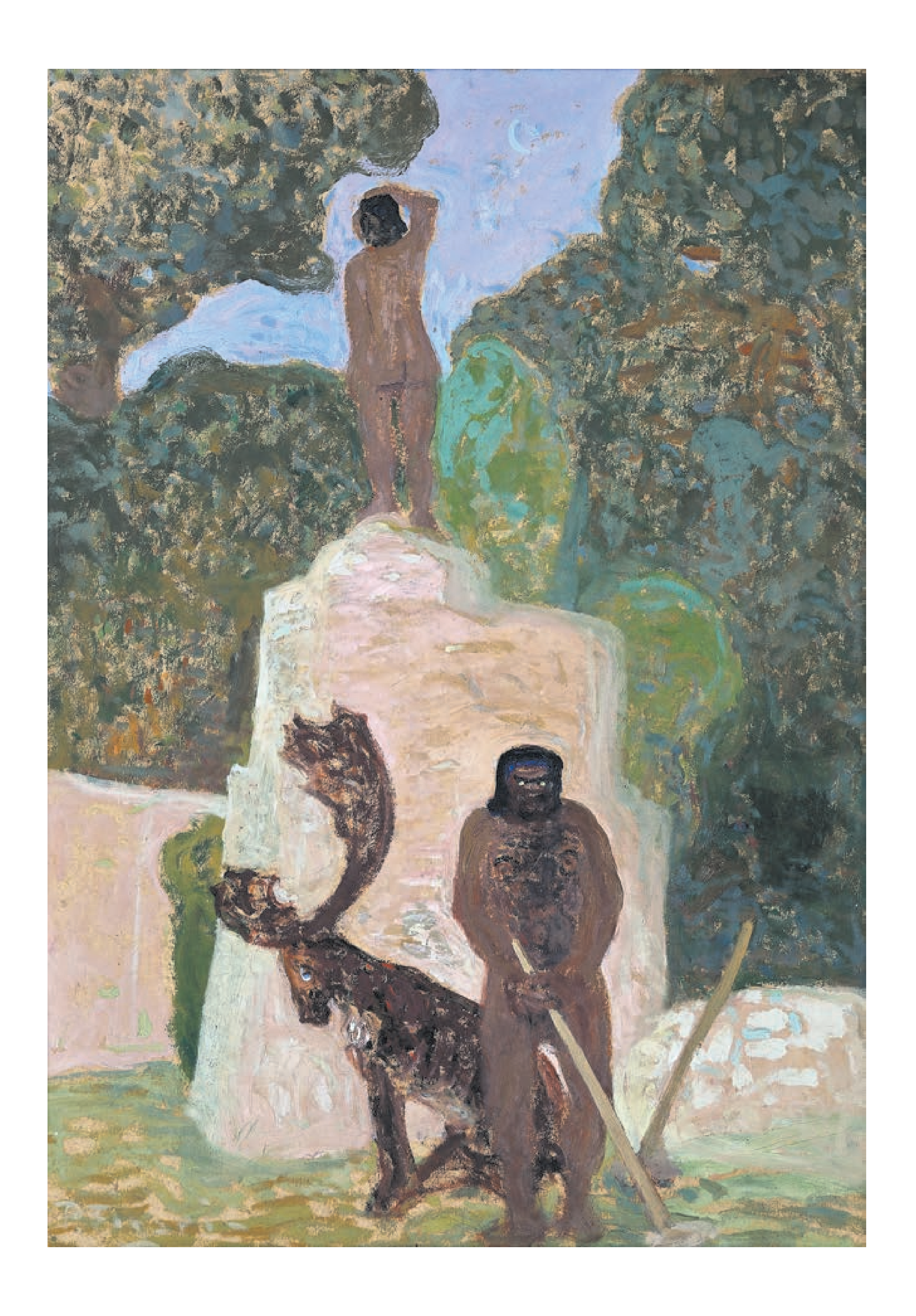
Vida primaria

(serie de los Trogloditas)

La serie de pinturas conocida como los «Trogloditas», que recrea el contexto y las acciones del hombre de las cavernas, se encuentra tan alejada del primitivismo de las vanguardias europeas como de sus motivos más conocidos: los candombes, las danzas criollas y los bailes de salón. El artista fantasea —aunque siempre acotado a un marco sociológico afín a la corriente evolucionista— con situaciones que suceden en un pasado prehistórico. Conforme a su modo desprejuiciado y austero, Figari no incurre en la magnificencia de la epopeya ni en el mito ilustrado del «buen salvaje». Los actos que llevan a cabo estos seres primarios, casi siempre en pareja, pertenecen a una cotidianidad surcada por un hilo de asombro y de brutalidad, un hilo que parece a punto de romperse pero que no alcanza, sin embargo, a perturbar la tónica natural de sus jornadas. Es el día a día del hombre primero: sus logros, sus recompensas, sus triunfos en la supervivencia, sus fracasos necesarios. Para ubicar a sus personajes en contexto, se podría afirmar que al artista le basta con ceñirse a la etimología: «Troglodita, que vive en una cueva, compuesto de *trogle* "agujero" y *dýno* "me zambullo, me meto"». De allí que las hoscas figuras se encuentren siempre rondando el hueco de la caverna y mimetizadas en un paisaje de singular aridez pedregosa. De hecho, Figari había expresado la necesidad de iniciar con un basamento pétreo sus recursos como pintor: «Cuando decidí emprender mi pintura, seguro de que mis chapurreos de aficionado no bastaban para abordar la obra inédita que me seducía [...] Empecé por tratar de sugerir abstracciones por medio de piedras, y dicho ejercicio, que a mí me parecía fructuoso, me dejaba no obstante en la duda de si sería eficaz para comunicar con el espectador. Proseguí el método abordando temas simples, inquieto siempre por la misma duda...».[11]

Vigilancia significa estar alerta: suprema conquista de la conciencia frente a la irracionalidad animal o la ensoñación inútil del ser humano. El personaje femenino sobre un pináculo escruta a través de las frondas de los árboles. La luna en cuarto creciente, apenas visible, se pierde en el cielo de tonalidades lilas. La integración de los reinos mineral, vegetal y animal, y la situación privilegiada del hombre que domina el instrumento de caza y de tala, está subrayada por la verticalidad de la composición. La dialéctica de vectores ascendentes sugiere la escalera evolutiva. El tema, con variaciones, será retomado en ilustraciones para el poemario *El arquitecto* (1928) y en un dibujo que sirve de portada a la utopía novelada *Historia kiria* (1930), en la cual dos personajes homínidos saludan sobre una plataforma pétrea, como pirámide trunca. Esta conquista de la atención sobre la distracción, de lo previsto sobre lo improvisado, está también sugerida por los bastante pulidos cantos de las piedras, como si hubieran sido esculpidos por manos humanas y no fueran el resultado de la erosión natural. Simbólicamente, la piedra lisa aquí es lo contrario de lo disparejo y turbio en el tratamiento de las masas rocosas de *El hijo muerto*.

Pedro Figari. ***Vigilancia***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 70 × 50 cm — Colección MNAV



Una de las pinturas de temática más cruda realizadas por Pedro Figari. La figura femenina sostiene al hijo arqueado y sin vida sobre sus rodillas. La cara del hijo está vuelta hacia los senos abultados de la madre. El rostro de la mujer es impasible. Muy próximo, a su derecha, se aprecia una masa rocosa de texturas y colores turbios, parduscos, «mentalmente indefinidos». La pareja masculina tiene, sospechosamente, una mano enrojecida, como manchada con gotas de sangre. La cara hosca, el gesto ceñudo, pétreo. El cielo es apenas un vislumbre en lo alto. La boca oscura de la gruta se encuentra entre ambos personajes: se puede afirmar que apenas han salido de ella y que, indistintamente, los une o los separa. Los personajes dirigen su rostro al observador en una muda interpelación de la historia: más precisamente de la prehistoria a la historia. Una interpelación hacia quien mira el cuadro, pero también hacia la acción humana y sus consecuencias. Una vegetación hirsuta —alguna especie de *opuntia*—, como solo puede crecer entre las piedras, sirve de único decorado a la tragedia. La frontalidad impertérrita de los personajes, el sentimiento de ser partícipes de algo tremendo, da pábilo para pensar en verdaderas «escenas» cuya teatralidad no radica en la grandilocuencia de los actos, sino en los repetidos elementos que comprometen a los personajes en la evolución de su consciencia.



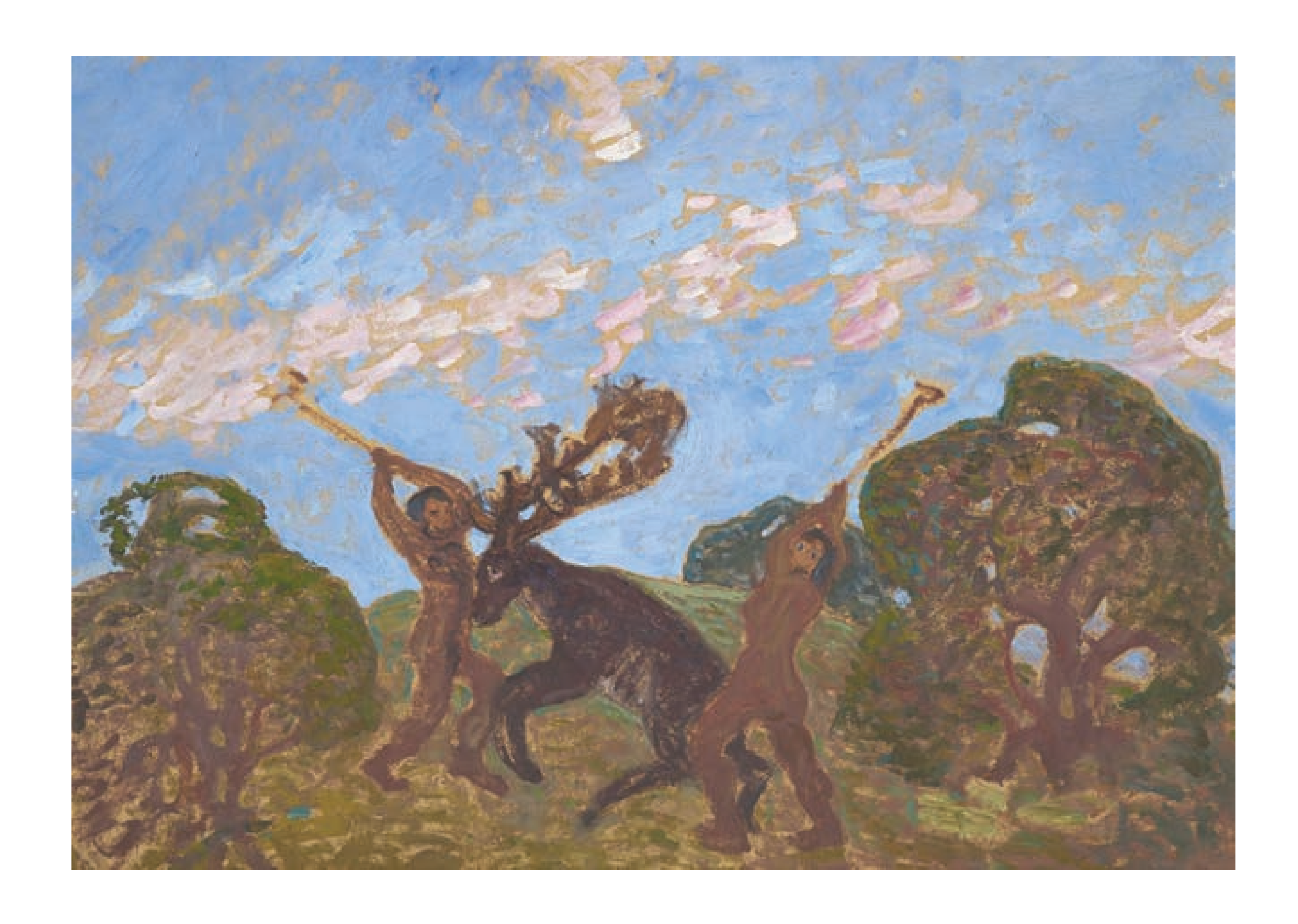
Pedro Figari. ***El hijo muerto***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 50 × 70 cm Colección MNAV

Tres personajes en primer plano sugieren un triángulo amoroso. Es el triángulo que promueve *La idea del crimen* del título, ante el descuido de uno de los personajes masculinos, agachado, y la posesión del hacha por parte del otro. La figura femenina parece sostener un cuenco a la altura de su vientre, o tal vez flores o ramas que recoge la figura agachada. En *El vencido*, otro cartón de la serie Trogloditas, asistimos a la consecuencia de la acción instigada por un triángulo amoroso. Aquí la acción criminal no ha acontecido aún y tal vez no acontezca, y esta latencia es, por tanto, el principal asunto del cuadro, su cuestión moral.[12] Un cielo abierto, límpido, domina la tonalidad de la paleta —no faltan las típicas *opuntias*—. El humor está presente como un genio sutil y errabundo, como esa nube blanca con forma de gran ave o pterodáctilo que parece sobrevolar las asperezas del paisaje.



Pedro Figari. ***La idea del crimen***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 50 × 70 cm   Colección Museo Figari

Ante el aspecto victimado del ciervo de grandes astas no vemos sangre, pero el cielo está salpicado por nubes rosas y dos figuras están cada una a punto de asestar un golpe al animal. La disposición «salpicada» de las nubes y su color puede interpretarse como una prolepsis narrativa, un anuncio de lo que vendrá tras el golpe del mazo. La figura femenina que ataca los cuartos traseros del ciervo parece dirigir su mirada al observador del cuadro. Figari repite en varios cartones de esta serie la actitud interpelante: el sujeto observado —pintado— devuelve la mirada al sujeto observador del cuadro. Como si la (pre)historia nos hiciera preguntas y no solo nosotros a ella. Los ombúes muy lozanos enmarcan la acción e imprimen cierto ritmo a la caza, generando las condiciones de espacialidad para una emboscada que se presenta un tanto tosca pero que, de otra forma, a «campo abierto», resultaría inadmisible desde el punto de vista plástico y narrativo.



Pedro Figari. ***Caza***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 50 × 70 cm Colección MNAV



El otro mundo

(escenas religiosas)

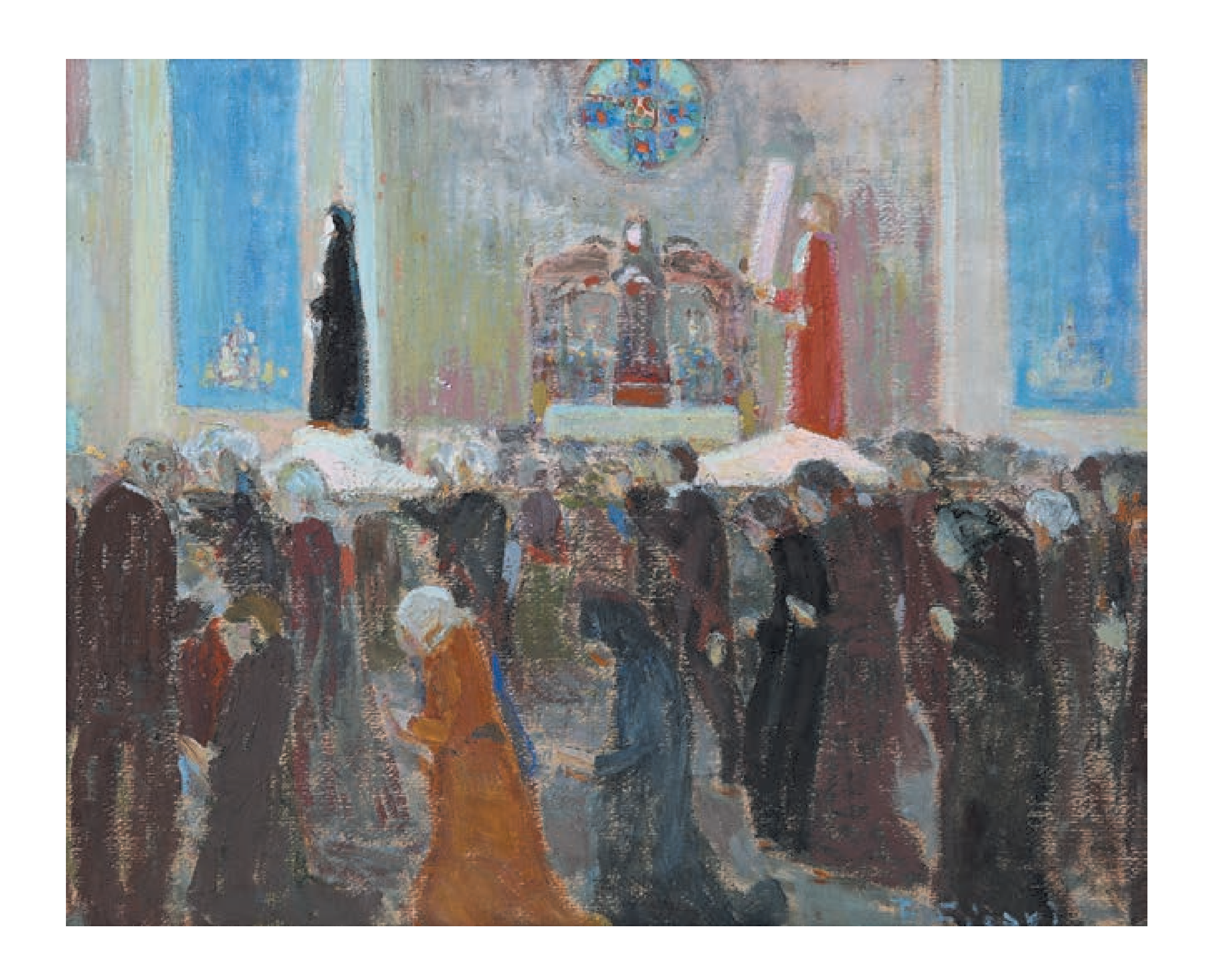
¿Qué lugar ocupa la religiosidad en el sistema filosófico y en el programa artístico de Pedro Figari? ¿Era un pensador ateo como afirma Arturo Ardao en el prólogo de *Arte, estética, ideal*?[13] ¿Era agnóstico a la manera de los masones que creen en el Misterio insondable? Figari fue un extraño exponente de la corriente positivista del Uruguay del Novecientos, que en sus pinturas jamás recreó al hombre trabajando y, en cambio, compuso una serie de coloridas *Escenas bíblicas*. Fue un duro crítico de la Iglesia, como puede leerse en la denuncia de las riquezas del Vaticano en *Arte, estética, ideal* (AEI). Pero apenas algunos años después de haber plasmado esa diatriba, tomó minuciosos apuntes de una procesión religiosa en la localidad de Pando (1919) que recreó con poética consideración. En el libro de poemas *El arquitecto* (1928), dedicado a su amado hijo fallecido en París un año antes, Juan Carlos, arquitecto de profesión —pero también el título puede remitir al Arquitecto supremo, al hacedor del cosmos—, Figari augura un reencuentro con el hijo perdido sin renunciar por completo a sus convicciones científicas: «han de encontrarse de nuevo nuestras células en el camino eterno». Para el cuento «En el otro mundo» (1930), el artista imagina una deidad que viste, piensa y actúa como un gaucho, y así lo dibuja, sentado, tomando mate y con un pequeño halo esplendiendo alrededor del sombrero. Tal vez la síntesis de su pensamiento se manifieste más claramente en la utopía novelada *Historia kiria* (1930). Los kirios son un pueblo con un concepto «bastante original de la divinidad». Figari cierra el capítulo sobre la religiosidad de los kirios con la viñeta de un sol fumando en pipa. Demasiado prácticos para rezar, ellos prefieren entregarse al propio solaz «simbolizado por la pipa y el peliandro», en el entendido que «El que ora pide, y el que pide concluye por molestar».

En abril de 1919 Pedro Figari viaja con su familia al pueblo de Pando para presenciar la Procesión del encuentro, ceremonia religiosa que se realiza al alba del Domingo de Pascua. Figari se establece un día antes para asistir a los pormenores del ritual cristiano: la misa, la espera de los grupos, la salida por caminos distintos de las dos «imágenes» del Cristo y la Virgen y su posterior encuentro, para finalizar en el regreso de ambas al templo. A Figari, agnóstico, masón, pensador afiliado a las corrientes positivista y spenceriana, le interesa en especial el costado sociológico del asunto, que inmortaliza en una serie de sugerentes cartones. Algunos aspectos de la procesión han variado desde entonces —el horario, el recorrido, el atuendo de las «imágenes»—, pero hoy en día se practica y como todo rito verdadero su esencia se repite cíclica fuera de la historia. Sin descuidar su preocupación costumbrista —hubo de tomar muchos apuntes a lápiz—, en ninguna otra serie Figari desplegó un interés plástico tan marcado por el fenómeno religioso. El pintor sondeó con respetuosa circunspección la condición sacra del evento, eludiendo todo cariz irónico y humorístico. En este cartón, por ejemplo, busca captar un momento de silenciosa espera de los fieles. Con una paleta de tonos terrosos y apagados las figuras de los creyentes aparecen agrupadas fuera de la iglesia portando pequeños escapularios celestes que iluminan sus pechos y sus rostros como llamas sagradas: la escena trasunta un hondo recogimiento.



Pedro Figari. ***Misa del encuentro***, s/f. Óleo sobre cartón, 40 × 49 cm Colección Museo Figari

«Y llegaba en esos días la Semana Santa, del año 1919. Alguien dijo a mi padre, que en el pueblo de Pando, ¡tan cercano a Montevideo y esa fue la primera noticia!, un cura español venía desde años atrás, realizando el Domingo de Pascua, una bellísima Misa tradicional».[14] Delia Figari (1890-1975), la cuarta hija de Pedro, rememora el acercamiento de su padre a esta procesión: «La iglesia iluminada y florida, y sus puertas totalmente abiertas dejando pasar al grupo celeste de los monaguillos, que iban en procesión, detrás de la banda de los músicos. Y en seguida el Cristo llevado en angarillas por cuatro hombres…». En este cartón Figari se muestra generoso en el uso de colores, que coloca como si fuesen piedras preciosas incrustadas a la cruz en el rosetón. Con una infrecuente tendencia a la simetría —sugiere proporción y equilibrio—, la cruz *in tondo* al centro separa la imagen de María y el hijo de Dios. También el artista dispone dos planos horizontales, destinando la mitad inferior para la oscura marcha de los feligreses y la mitad superior para las paredes celestes, el altar de la virgen y las imágenes en andas. Figari, que se manifiesta contrario a la religión y sus «quimeras» e incluso en su tratado *Arte, estética, ideal* denuncia el lujo monárquico del Vaticano, procede en su pintura con respeto a la tradición sagrada, tal vez subyugado por la belleza del rito. En todo caso, al igual que en su serie taurina, el mundo del arte se rige por sus propias leyes.



Pedro Figari. ***La procesión entra al templo***, 1925. Óleo sobre cartón, 40 × 49 cm Colección MNAV

«Y al encontrarse con el Cristo, en plena calle, frente a las casas que en aquella mañana parecían flores recién abiertas, rosadas, verdes o crema, todos se arrodillaron silenciosamente. La procesión volvía entonces a la Iglesia, una vez el bellísimo "Encuentro" realizado…». Así recordaba Delia, la hija de Pedro Figari, el momento culminante de la procesión, que este cartón de su padre recoge con un moderado lirismo. Pese a que en los escritos el propio Figari evoca la ceremonia religiosa de manera crítica y distante, no resulta casual su presencia y su especial disposición pictórica hacia ella, si tomamos en cuenta que un año antes su joven hija Mercedes (1892-1918) había fallecido. Es tradición oral que a esta procesión acuden los padres que han perdido a sus hijos, especialmente las madres, y que la liturgia pascual de la resurrección alimenta la fe en los reencuentros filiales más allá de toda circunstancia terrena. No sabemos hasta qué punto Figari se hizo eco de estas creencias. En la pintura le basta con generar un clima crepuscular, delinear unas figuras, elevar sobre las angarillas y pedestales blancos a unas imágenes luminosas. Su mirada y sus palabras son, en todo caso, las de un poeta: «No se sabe si es de noche o en la madrugada que se opera este milagro [el encuentro entre las dos imágenes] porque solicitados como estamos por la variedad de cosas que atraen nuestra atención, va entrando la luz del día tan lentamente en el cuadro que no podría decirse cuando en él es diurna o nocturna, lunar».[15]

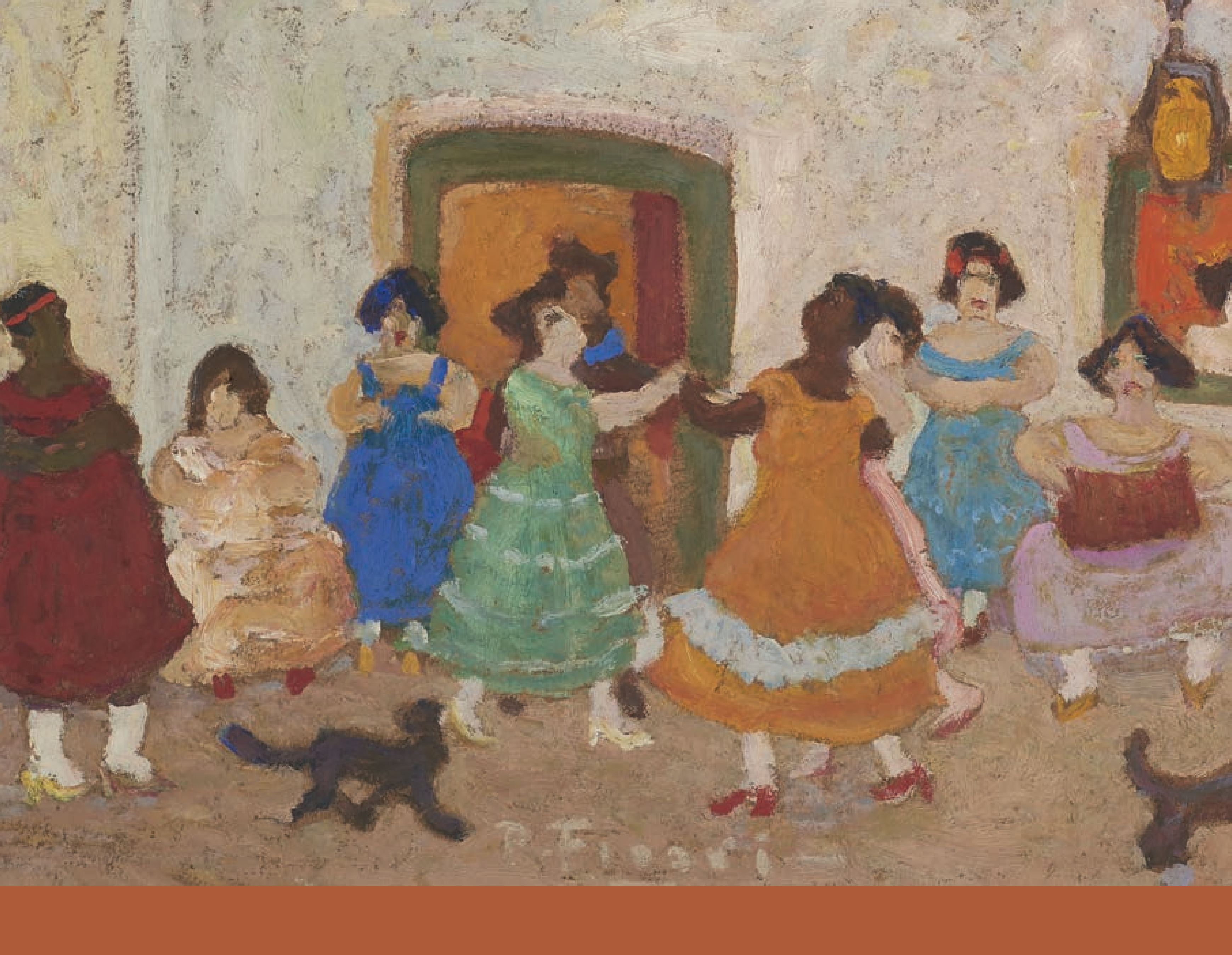


Pedro Figari. ***Procesión del encuentro,*** c. 1925. Óleo sobre cartón, 40 × 49 cm Colección MNAV

Los «Paisajes de Venecia» figuran entre las series pictóricas menos conocidas de Pedro Figari. Serie extraña en tanto no se aviene a la razón costumbrista ni al enfoque evolutivo, es decir, a la preocupación filosófica de Figari por signar un proceso en la escala del desarrollo vital, inquietud que lo condujo a animar las piedras con atributos humanos (serie «Piedras expresivas») y a imaginar el *modus vivendi* del hombre de las cavernas («Vida primaria» o serie de los «Trogloditas»). No, las denominadas por él «evocaciones venecianas» ponen de manifiesto una inquietud eminentemente pictórica con un pretexto de índole social. En el empaque de los personajes, los rituales sociales de la riqueza, sus luminarias y afectaciones, enseña un humor similar al que registra en los saraos coloniales. En *Llega la góndola* la superficie acuosa de los canales es apenas sugerida por tonos azules y morados que se mezclan con la embarcación. Las vestimentas oscuras de los *gondolieri* y el armiño de algún personaje eclesiástico modulan el timbre cromático. La arquitectura palaciega de la *Serenissima Repubblica* también está apenas vislumbrada, con la característica perspectiva frontal de la pintura de Figari y vastos sectores del soporte de cartón sin tocar. Toda la escena es esbozada, «cantada» con el lenguaje de los pinceles, con un sentido de la simetría poco usual en la producción figariana pero que determina una vez más la flexibilidad creativa y la habilidad del artista para iluminar un instante del pasado con escasos elementos formales.



Pedro Figari. ***Llega la góndola***, s/f. Óleo sobre cartón, 36 × 50,5 cm Colección Museo Figari



El bajo mundo



En su minuciosa organización temática, Carlos Herrera Mac Lean destinó un vasto grupo a lo que denominó escenas del bajo fondo. Incluyó en este conjunto a los «cabarets, bailongos, escenas de café, escenas de mala vida, de cuarteleras, de quitanderas, de crímenes, de cárceles y comisarías y escenas de pensiones». Esta clasificación en series se usó también para la división sucesoria entre los hijos cuando Figari falleció. Resulta interesante por la explicitación de unos criterios fundados en el conocimiento de la obra completa —más de tres mil cartones— y en el trato directo con el artista. Sin falsos miramientos ni dobleces morales, Figari retrata las pasiones humanas tan fielmente como lo hizo con sus represiones devotas: desde el recogimiento espiritual hasta el desenfreno insensato, todo pasa por su pincel. Un ojo avezado para fijar conductas en sus matices y la madurez que otorga la prolongada experiencia de vida lo colocan en un sitial de privilegio respecto a otros pintores igual de dotados y más jóvenes, pero no tan astutos. Figari no cae en el retrato de costumbres ni en folklorismos acartonados. No pinta estereotipos. Interviene siempre a su favor la imaginación que lo libra de caer en la nota patética o en la moralina y, en cambio, lo sume en complejidades y frecuentes cambios de registro. «Después [de las quitanderas] vienen sus bailongos, en donde nace el tango arrabalero y arrastrado, marcado por la solemne tristeza de los bailarines, en un aire cargado en que la caña, humo y música tejen un velo espeso donde el macho ejerce el brutal dominio sobre su compañera. Los cabarets, más nuevos que los bailongos donde la danza se vuelve menos ritual, y el comercio de la carne más grosero. Las pensiones, donde la patrona negra, oronda y despótica, vigila las artimañas de sus pupilas, en las danzas incitantes. Cuarteles abigarrados y conventillos paupérrimos completan esta serie, en que el vicio se ornamenta de la luz de la danza, para hacer menos bajo el llamado crudo del instinto».[16]

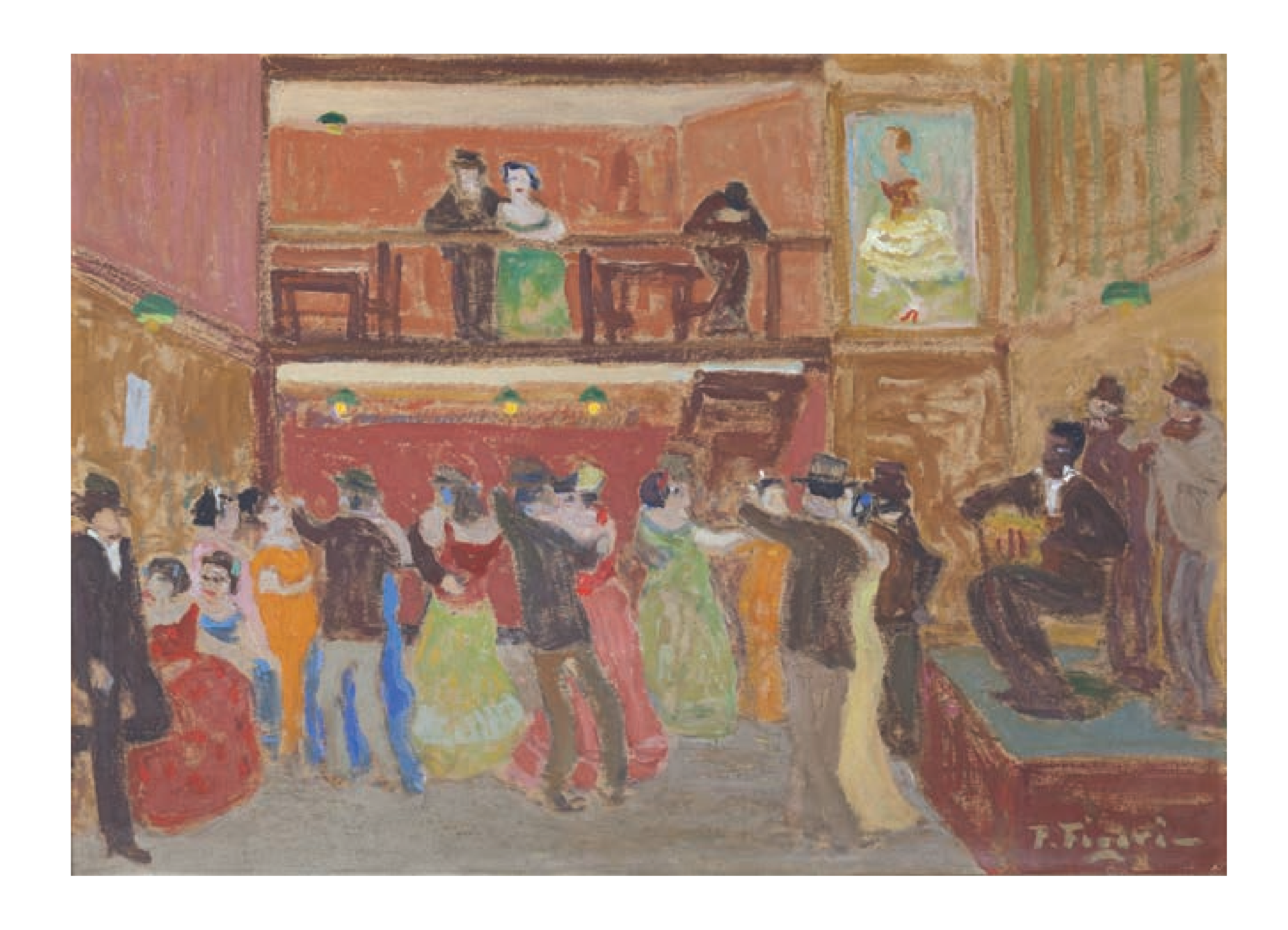
A diferencia de otra pintura similar de esta serie, *El nuevo paso*, que presenta también a una mujer bandoneonista al centro de la pintura, en este animado bailongo aparecen dos figuras masculinas. Entorno orillero, suburbano, los hombres lucen bombachas de gaucho y uno de ellos deja ver el facón calzado en la cintura. Las mujeres bailan y participan en el jolgorio con gestos divertidos, a excepción de la figura de vestido esmeralda en el extremo derecho del cuadro, sentada, apoyando su cabeza en el puño cerrado, empacada o aburrida. Asoma el busto de una mujer sin prendas por una de las tres aberturas de cortinados rojos, ribetes que definen el ambiente prostibular. «En su afán de tocar la vida del pueblo enlazado en las danzas, cayó Figari en las escenas de bajo fondo, que trató siempre con tal calidad poética, que las limpió de toda acritud y suciedad».[17] La afirmación de Carlos Herrera Mac Lean, que agrega como al pasar su propio juicio decoroso («cayó Figari») es contradictorio con el propio final del enunciado. Pero en líneas generales Herrera Mac Lean tiene razón: el artista despoja a la escena de erotismo y se queda con una idea de camaradería y sociabilidad en la que participan hasta las mascotas. Los perros y gatos cumplen una función de descontracción: Figari deja en claro que no se ocupa de la gran historia sino de la vida anónima y cotidiana hasta en sus expresiones menudas. Esta inserción cariñosa de la vida doméstica le otorga un mayor grado de verosimilitud a su afán fabulador y lo vuelve tiernamente cómplice de sus propios personajes.



Pedro Figari. ***Barrios bajos***, s/f. Óleo sobre cartón, 30 × 80 cm

Colección Museo Figari

El tango fue uno de los géneros musicales en los que Pedro Figari se basó para desarrollar su «leyenda rioplatina». En sus pinturas está asociado a la figura del «compadrito», apelativo con el que en el Río de la Plata se conoce a un personaje jactancioso, elegante en el vestir y tan presto para el galanteo como para la pelea sangrienta con la competencia varonil. Se asocia por lo mismo a los «bajos fondos». *Cabaret* posee algunos elementos que nos hacen pensar en un ambiente parisino, ciudad en la que el tango haría su entrada triunfal por la época que Figari se radicara allí y pintara la mayor parte de su obra (1925-1933). Lo sugiere el plano superior del cuadro, donde una alocada figura femenina que pareciera bailar sola —¿o es un afiche?—, en un ambiente en donde, por lo demás, reina una serena sociabilidad. Empero, no falta la figura del compadrito recostado en la pared, captando la atención de dos damas cercanas. Los músicos en la tarima presididos por un negro bandoneonista parecen ordenar el movimiento de la escena: el pintor ejecuta una banda alternada de trazos ondulados entre piernas de varones y vestidos femeninos que simulan la vibración sonora característica de este instrumento que define la esencia del tango. Las seis notas de color verde y amarillo de las lámparas generan un rítmico intercambio con los ocres, naranjas y morados de las paredes, en una estructura jugada a la estridencia de los contrarios. Toda la escena está resuelta con gran brío y sin dilación.



Pedro Figari. ***Cabaret***, s/f. Óleo sobre cartón, 50 × 70 cm — Colección Museo Figari

Las muchachas ensayan el nuevo paso del título, un tango o una milonga, libradas de toda presencia masculina, acompañadas por la música del bandoneón que también toca una dama. Todas ellas, con excepción de la mujer negra que observa desde un escalón superior el bailongo, enseñan sus hombros y sus brazos desnudos: signo de máxima sensualidad en el universo simbólico figariano y, por tanto, de superioridad moral de la negra que no participa en la reunión. El lorito verde en la jaula es otro de los indicadores de ambiente disoluto. Pero Figari está lejos de la condena moral expresa. Le interesa reflejar una instancia social verosímil, evocar el universo femenino y sus comportamientos «exclusivos»: las dos mujeres que miran «de costado» a aquellas que saben el paso del baile o se animan a probarlo, la otra que se enfurruña recostada en la pared con brazos cruzados en un rincón y, finalmente, la muchacha que, sentada debajo de la jaula, abre la boca en un gesto entre tímido y admirativo. En el centro dos parejas danzan con lindas polleras, concentradas y resueltas. La muchacha que, sentada al final de la escalerilla, despliega el fuelle, posee un bello rostro de grandes ojos azules, una expresión atenta, lleva una rosa en la vincha y un clavel en el escote: es quien manda. Los tonos rosas cálidos ganan las paredes inundando de una luz sensual la pieza. El nuevo paso de baile es también un nuevo paso hacia otra forma de ver y entender el mundo, donde las mujeres se independizan del poder de los hombres.



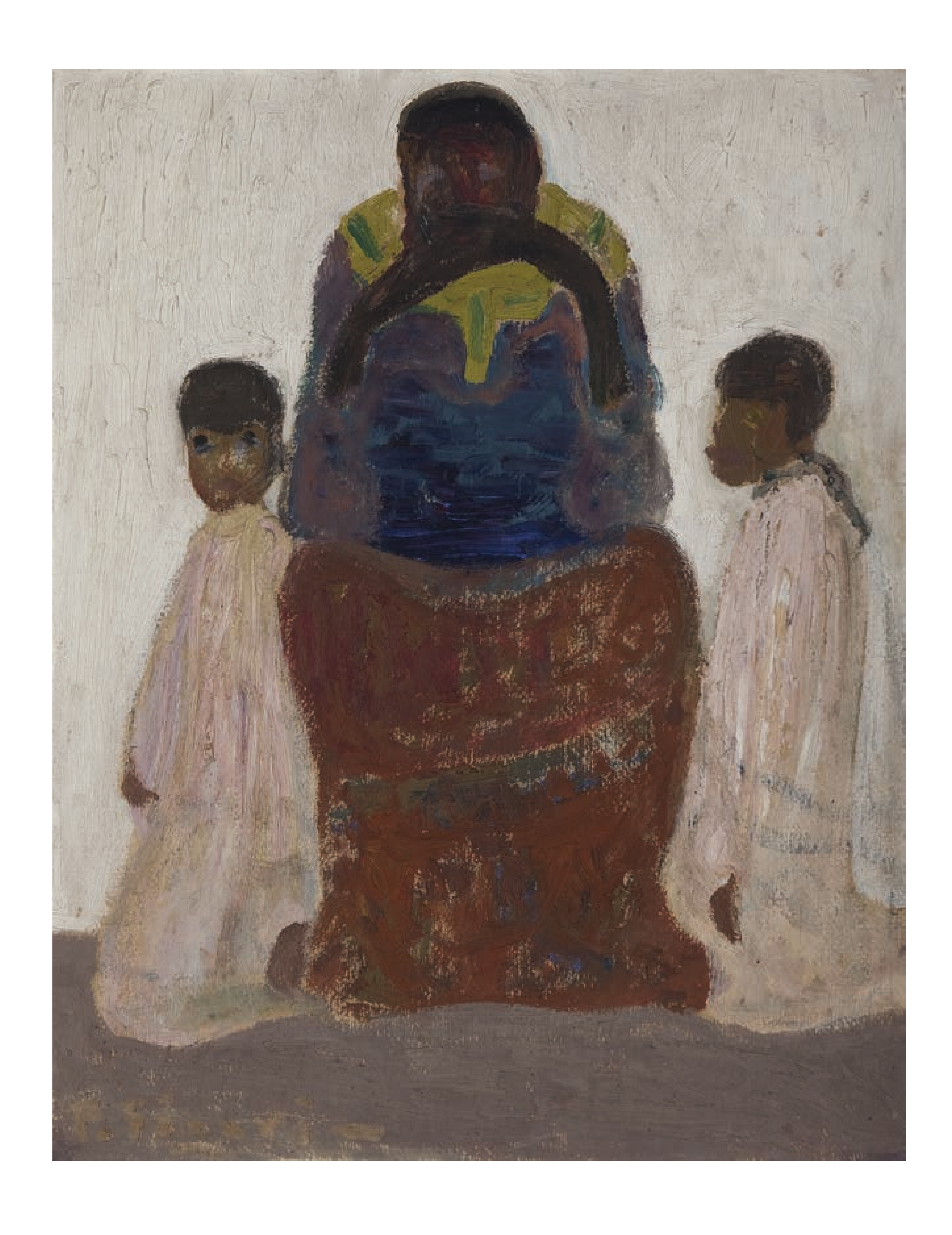
Pedro Figari. ***El nuevo paso***, s/f. Óleo sobre cartón, 49,5 × 69,5 cm   Colección Museo Figari

El rostro del hombre revela miedo o angustia. Está indeciso, no sabe qué rumbo tomará. Traspasado el umbral y una breve escalinata de piedra, ha descendido de una habitación en penumbras, pero sospechamos que el descenso del título refiere a una declinación más espiritual que propiamente física. Los brazos largos y fornidos, las piernas bien plantadas y gruesas, el cuerpo entero muestra una actitud pronta para el camino. Se trata de un mendigo, cuyos tupidos ropajes guardan un aspecto harapiento, como si hubieran estado expuestos a la intemperie. Ciertamente es una obra singular de Figari, casi siempre inclinado a describir la conducta gregaria del ser humano y su relación con la naturaleza. En cambio, aquí parece ilustrar el comienzo o el final de un cuento, haciendo palmaria la fuerte predisposición narrativa de su pintura, esa necesidad de fabular con el pincel y dejarnos una reflexión abierta a las más variadas lecturas. Acaso él mismo se haya sentido identificado con este personaje. No solo por el parecido físico —la boina y la barba que usaba entonces según numerosos retratos fotográficos—, sino por la situación que atravesaba hacia la época que pintó este cuadro; había abandonado su cómodo sillón de abogado, renunciado a su reputación como político y educador, se había separado de su esposa y, finalmente, se había largado a la aventura de pintar frisando los sesenta años de edad. Hoy sabemos que, a fuerza de tesón, con la ayuda de su hijo Juan Carlos y de algunos nuevos amigos argentinos, Figari consiguió hacerse un camino ascendente en el mundo del arte.

Pedro Figari. ***Descenso***, c. 1922. Óleo sobre cartón, 60 × 40 cm — Colección MNAV



Una obra bastante enigmática de Figari que, con ser una pintura tan de su estilo, presenta algunos aspectos llamativos y poco frecuentes. Para empezar, Figari casi nunca pinta niños. No se les ve en las bodas, ni en las danzas, ni en los velorios, ni en las escenas de conventillo. Los niños apenas comparecen en algunas pinturas de manera brutal, como en *El hijo muerto.* Sin embargo, son motivo recurrente de sus reflexiones filosóficas, educativas y, en especial, de sus cuentos.[18] Aquí los dos niños que flanquean a su madre, arrodillados, poseen un aspecto angélico: más parecen sosegados monaguillos con sus largas túnicas albas y su expresión resignada, como si la miseria los hubiera librado de toda carga y ya estuvieran a las puertas del paraíso. La delgadez de los brazos de la figura femenina, reflexiva o acongojada, la cuenca de sus ojos que lloran, acentúa el patetismo del momento. La solución formal del fondo blanco es también extraña en este artista, que no llega a definir el espacio en que acontece esta desdicha. El marcado contraste con los verdes de la chalina y la prenda azul, el marrón cetrino de la piel y del oscuro cabello… ese juego de oposiciones cromáticas y empastes marcados dota a esta pieza de una potente estructura plástica y de un rápido impacto visual, casi como un afiche. Esta pieza es un llamado de atención sobre una tragedia, nos sugiere el artista, que no encuentra solución.



Pedro Figari. ***Miseria***, s/f. Óleo sobre cartón, 48 × 38,5 cm Colección Museo Figari

El hecho que desencadena la acción ya aconteció. Se trata seguramente de un desliz de alcoba, pues la mujer en camisón y ridículas medias en bandas, con el cabello suelto y un poco alborotado, se justifica. Se acomoda el moño con una mano —desconcierto, inseguridad— mientras con el otro brazo ejecuta el clásico ademán de restar importancia al asunto. El resto de las mujeres se resiste a cualquier explicación. La matrona de vestido azul, apoltronada en un sillón de subidos tonos naranjas, mira de reojo, se toma las mejillas, casi se tapa los oídos, no puede creer. Detrás de su respaldo, una mujer demacrada y con gesto de indignación, el mentón en alto, se abanica y desaprueba. Y más atrás, en la retaguardia de este grupo opositor, la mujer de vestido amarillo pone cara de asombro, y hasta quizás desliza un comentario a la que está delante, la indignada, echando aún «más leña al fuego». Un quinto personaje, la gruesa muchacha sentada sobre un exigido taburete estilo Luis XVI, lleva las manos a la cintura, desafiante. Todas están en contra de la arrepentida, que de su lado cuenta únicamente con un par de felinos distraídos. Sobre el piano y el aparador, dos antiguas lámparas con ampollas de vidrio, se elevan en fálicos contornos. Tal vez la interpretación de la escena diste de ser exacta. La descripción verbal no puede agotar las innumerables líneas narrativas que surgen de los trazos incisivos y ligeros. Pero es indiscutible que el pintor está narrando una historia y que esa historia es un puente entre su imaginación y la del observador actual. Es nuestro gustoso deber cruzar ese puente y completar la obra.



Pedro Figari. ***Arrepentimiento***, s/f. Óleo sobre cartón, 70 × 100 cm

Colección Museo Figari



Crímenes

A nadie debe extrañar, en conocimiento de la trayectoria profesional del doctor Pedro Figari, que haya considerado incluir dentro de las «Secciones que abarca mi pintura», según consta en sus apuntes, un lugar especial para los «Crímenes», el noveno, luego de las «Costumbres urbanas, suburbanas y camperas» y las «Corridas de toros».

Un crimen político, el homicidio del joven militante Tomás Butler, lo condujo, recién iniciada su carrera de abogado Defensor de Pobres, a una investigación de cuatro años gracias a la cual se comprobó la inocencia del alférez Enrique Almeida, injustamente acusado. Este juicio condujo a su vez al propio Figari a un aclamado reconocimiento público.

Los sangrientos asesinatos de la campaña a principios de siglo fueron también objeto de su análisis, y el desdeñoso comportamiento de los criminales en el preciso momento de la pena de muerte, un argumento que Figari empleó para bregar contra la pena capital cuya abolición se produjo en Uruguay hacia 1907, gracias, entre otras razones, a su encendida prédica. Finalmente, crímenes cometidos en el campo fueron también los principales asuntos de algunos de sus relatos ficticios, como «El crimen de Pororó», «En capilla» y «Sadi Ballah», escritos entre 1927 y 1928 y publicados póstumamente.[19] [20]

El crimen de este cuadro remite a circunstancias que desconocemos. Aunque en los registros del Museo Histórico Nacional la pintura entregada en los años cincuenta por la hija mayor de Figari, María Elena Figari de Regidor, figura con este título genérico de *El crimen*, en un libro de Georges Pillement publicado en París en el año 30, es decir, en vida de Figari y en la ciudad que a la sazón residía, se incluye en sus páginas bajo el título *Les femmes a soldats: époque de Rosas. La Tragédie.*[21] Algún suceso particular protagonizado por estas mujeres «cuarteleras» —piezas fundamentales en las llamadas campañas al desierto que emprendió Juan Manuel Rosas— parece ser aludido por la presencia de los mazorqueros y las divisas punzó firmemente adheridas a sus lacias cabelleras, que desde el punto de vista plástico y simbólico operan también como remarcador del hecho de sangre. Las amplias y espaciadas calles del pueblo, el tránsito de los animales domésticos, la pincelada suelta y ligera, le restan dramatismo a la muerte. Flota un aire de «ajuste de cuentas», tal vez un desengaño amoroso. Dos testigos se apresuran a huir de la escena del crimen, que, por lo demás, parece detenida fuera del tiempo: la vida se pierde bajo un cielo de nubes plácidas, tan alto como indiferente.



Pedro Figari. ***El crimen***, 1929-30. Óleo sobre cartón, 100 × 70 cm   Colección Museo Figari

El motivo del asesinato cruento ofrece al pintor un interés especial dada su pasada experiencia como penalista. Pero desde el punto de vista compositivo denota su preferencia por la pintura de carros: diligencias, volantas, cupés, carretas, carruajes son empleados por Figari como indicadores de tiempos pretéritos cargados de nostalgias, con otras velocidades físicas y anímicas. En la estructura de estas obras, la geometría de la rueda y del carro techado —simbología similar a la casa rodante— juega su valor expresivo. Las líneas rectas de la carcasa y los rayos de las ruedas contrastan con el paisaje siempre irregular de la vegetación y los cielos, ofreciendo un contrapunto de precaria civilidad al entorno pampeano. Aquí la diligencia se sume en el entrevero de la emboscada y el «ruido» de los caballos —los contornos difusos suscitan ideas de lucha y confusión—, quedando a merced de jinetes, espadas y lanzas. El cuerpo de Facundo Quiroga yace como un blando despojo bajo las ruedas y un cielo de tintes cobaltos se cierne sobre el ataque. Envaina el sicario el arma asesina en su cintura, y si bien ese gesto dista de la precisión histórica, funciona como el resumido signo del traidor. Con la elección del drama de Barranca Yaco —que se anticipa al poema de su amigo Jorge Luis Borges—,[22] Figari rinde créditos a la valentía del caudillo federal pero más a su desenlace funesto, recordando que también las derrotas y las traiciones tejen el entramado de la historia.



Pedro Figari. ***El asesinato de Quiroga***, c. 1923. Óleo sobre cartón, 50 × 70 cm Colección MNAV



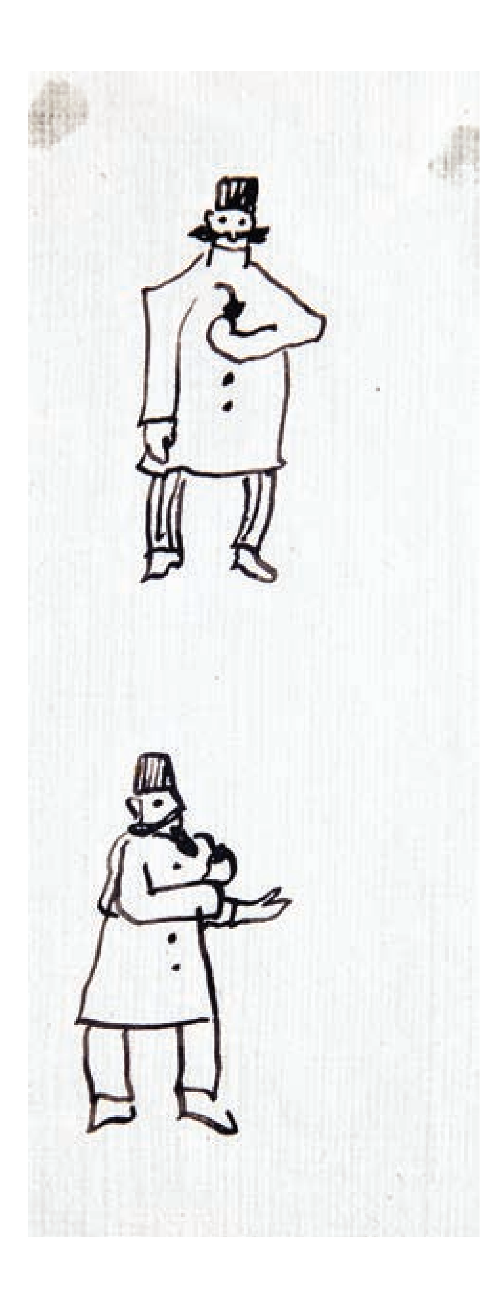
historia kiria

Historia kiria

(dibujos)

Escrito e ilustrado en París en 1930, *Historia kiria* es el último libro publicado en vida por Pedro Figari. En esta novela utópica da rienda suelta a su imaginación y a su anhelo de una sociedad más justa y desprejuiciada, más inteligente. Y lo hace volcando las experiencias de un hombre mayor —frisa entonces los 70 años de edad— que logra desprenderse de la retórica y los subterfugios técnicos del escritor profesional. Desde la invención de instrumentos musicales como el *peliandro* («algo así como una gaita de sonido suave y pastoril»), pasando por las *fiestas del Prolegómeno*, los *fómites* o delegaciones de sabios, hasta llegar a las indignas *pusuki* (pulgas de catre) y a los onomatopéyicos castigos del *epa*, *aka* y *tok*…, Figari ofrece una completa gama de neologismos y dispositivos gramaticales que van imbricando un sistema de referencias personales. En el mismo sentido, los dibujos no son meros ornatos o viñetas de relleno. Por el contrario, se transforman en un elemento cardinal para la comprensión del texto, al punto que es casi inconcebible una edición del libro sin su alegre presencia. Los dibujos acompañan profusamente los cuarenta capítulos del libro, en los que despliega la ideología, las costumbres, las fiestas, el sistema político, la espiritualidad, la música, el amor, la muerte, entre otros aspectos de este pueblo perdido en las brumas del tiempo.

De todo se ocupa el autor que hasta ensaya la tipografía para el título. Los diseños son pequeños pero la línea expresiva se afina tan pronto como se ensancha, para dotar a los personajes de un sentido vitalista supremo. Despreocupados, vestidos con graciosas túnicas rayadas, tocados con fez a la turca, fumando sus largas pipas y departiendo acaloradamente, los kirios son expansivos, pragmáticos, sabios. La tinta se desliza en unos gestos rápidos y concisos. Por su humor y su capacidad fabulatoria, estos dibujos son la garantía de la juventud imbatible de Pedro Figari.



Pedro Figari. ***Dos kirios fumando pipas***, c. 1930. Tinta sobre papel, 13 × 5 cm Colección Museo Figari



Pedro Figari. ***Historia Kiria, ensayo tipográfico***, c. 1930. Tinta sobre papel, 5 × 12,5 cm Colección Museo Figari

Pedro Figari. ***Historia Kiria, tres ensayos tipográficos***, c. 1930. Tinta sobre papel, 12 × 16,5 cm Colección Museo Figari

Para los kirios la vida era simplemente un pasaje, según lo es para muchos otros, mas no por un valle de lágrimas, sino más bien por el reino de las buenas empanadas, los peliandros, los bombones y las pipas. Así les placía definir su idea de la vida humana, con un optimismo rústico, si se quiere, mas no por eso menos efectivo y ameno. Trataban, pues, de vivir lo mejor posible. Por su estructura simple, máscula, y por su apego a la tradición natural, que jamás llegaron a denigrar ni lo habrían tolerado; por su gran cordura, que les hacía desconfiar de lo prefungente y optar por lo discreto, quedaron firmes en su vida terrenal, sin pensar en otra cosa que no fuese el disfrutar lo más posible de ella, y bien honestamente, no por una virtud abstracta, de la cual no tenían noticias ciertas, sino porque así entendían que les era más efectivamente útil y propicio.

Pedro Figari
Historia kiria, 1930.



Pedro Figari. ***Portada de Historia kiria***, c. 1930. Tinta sobre papel, 8 × 10,5 cm

Colección Museo Figari



Pedro Figari. ***El doctor y tres kirios***, c. 1930 Tinta sobre papel, 8 × 14 cm Colección Museo Figari



Pedro Figari. ***Kirio sentado y tres doctores***, c. 1930. Tinta sobre papel, 8,5 × 14 cm Colección Museo Figari

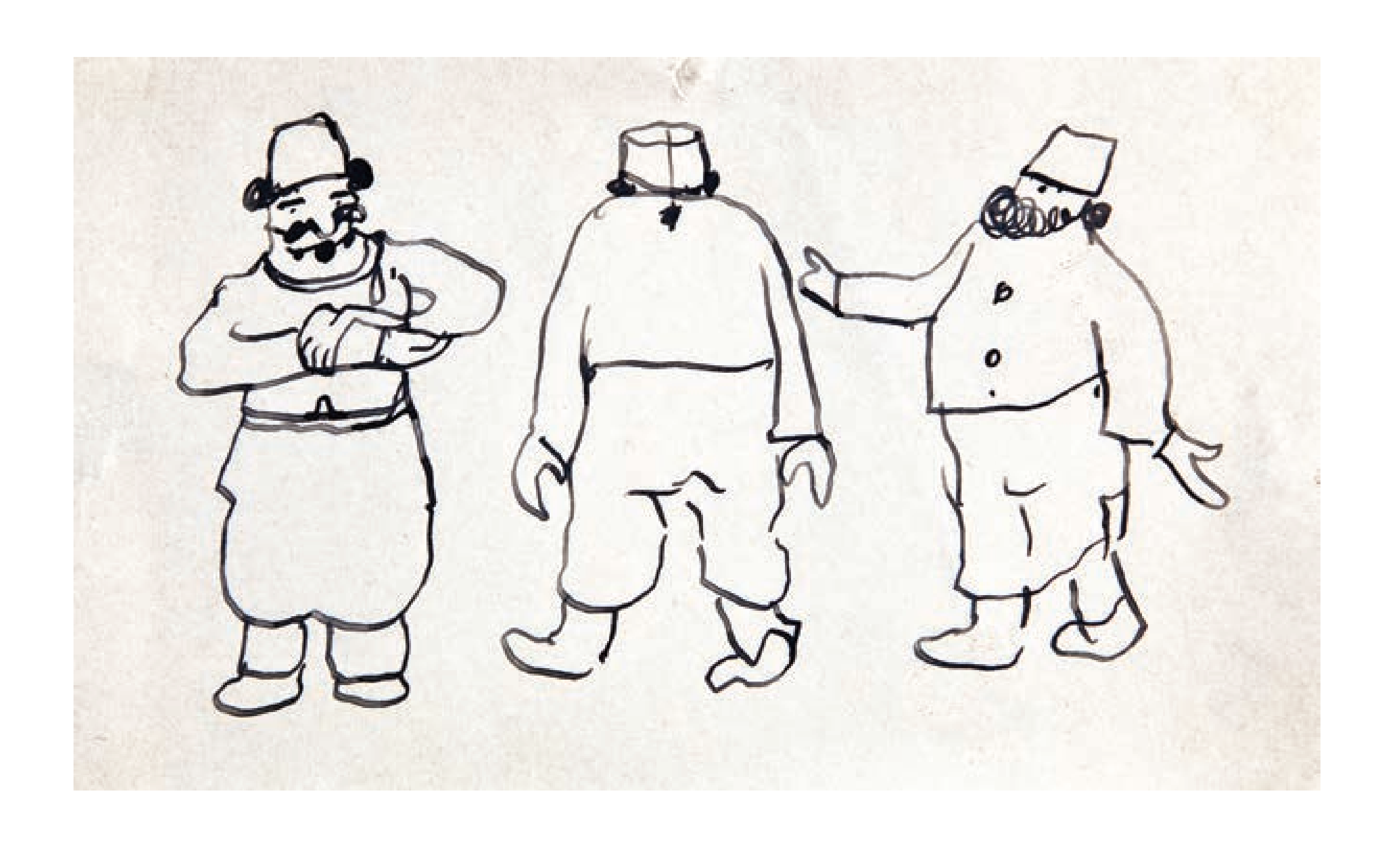
Los kirios, y las mismas kirias, no tenían la falsa idea de que basta que una cosa no se vea para que no exista. Ellos llevaban consigo su conciencia, la cual era como una casa de cristal, con solo algunas opacidades indispensables, y aun ahí, en el propio sector opaco, el de las salvedades, no se permitían el lujo de lo incorrecto, aunque sí el de lo normal, que es siempre precioso bien lo que es naturalmente regular, dígase lo que se quiera. Así es que dentro de los propios sectores opacos había el empeño de ir mejorándolo todo, en tanto que en nuestros días solo cuenta la fachada, generalmente.

Pedro Figari
Historia kiria, 1930.



Pedro Figari. ***Hombre fumando, mujer con abanico y personaje misterioso***
c. 1930. Tinta sobre papel, 9 × 13,5 cm

Colección Museo Figari



Pedro Figari. *Tres kirios regateando,* c. 1930. Tinta sobre papel, 8 × 13,5 cm Colección Museo Figari

Notas

1 Manuscrito de Pedro Figari del 6 de julio en «Arte local. Exposición de pinturas del doctor Pedro Figari y del arquitecto J. C. Figari Castro». Catálogo de la Galería Müller, Buenos Aires, junio 1921.

2 Carlos Herrera Mac Lean, *Pedro Figari*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943.

3 Citado en *Milo Beretta y Pedro Figari. Derroteros de una amistad*, catálogo del Museo Figari, Montevideo, abril-setiembre 2018.

4 Citado por Roberto Ibáñez en *La cultura del 900*, Enciclopedia Uruguaya, N.° 31, Montevideo, 1969.

5 Jorge Luis Borges, «Calle desconocida», *Fervor de Buenos Aires*, 1923.

6 Conferencia inédita de Guillermo C. Rodríguez brindada en Montevideo, el 27 de agosto de 1938. Texto proporcionado por Guillermo Rodríguez hijo. Copia en el Museo Figari.

7 Chute and Brooks es el nombre comercial de una asociación de dos fotógrafos estadounidenses, Charles Wallace Chute (1846-1923) y Thomas Brooks. Chute arribó a Montevideo de Boston (Massachusetts) en 1865 e instaló su compañía con Brooks en 1868. Juntos montaron estudios fotográficos en Argentina (Buenos Aires y Rosario) y Uruguay (Montevideo).

8 Samuel Oliver, citado en *Figari de luz de luna*, Galería Sur, Punta del Este, 1996.

9 Pedro Figari, carta desde París a Eduardo de Salterain y Herrera, 22/01/1933, Montevideo, Archivo General de la Nación.

10 José Batlle y Ordóñez, citado en Ana de Gómez Mayorga, *Las corridas de toros ante la moral universal*, México D.F., Ed. Proa, 1951.

11 *Mi pintura*, (sin fecha), citado por Luis Víctor Anastasía en *Figari, Lucha continua*, Instituto Italiano di Cultura in Uruguay, Academia Uruguaya de Letras, Montevideo, 1994.

12 Bajo el título de «Crímenes» Figari había considerado agrupar algunos de sus cuadros, lo que da cuenta del talante sociológico de su pintura y de la incidencia de su pasado como penalista en la creación artística.

13 «La existencia de Dios y la inmortalidad del alma han sido las dos piezas clásicas del viejo espiritualismo. Respecto a ellas Figari no fue siquiera agnóstico. Negó derechamente a una y a otra. No admitió otra realidad que la de la naturaleza, y a esta la redujo, conforme a la fórmula sacramental del materialismo de la época, a materia y energía». Arturo Ardao, *Arte, estética, ideal*. Prólogo de la edición de Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Tomo I, Montevideo, 1960.

14 Delia Figari de Herrera. *Tan fuerte como el sentimiento*, Buenos Aires, 1958.

15 Pedro Figari, citado en *Dinámica del Folklore* de Ildefonso Pereda Valdéz, edición de autor, Montevideo, 1966.

16 Carlos Herrera Mac Lean. *Pedro Figari*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943.

17 Ídem.

18 Véase «El circo ¡Hap!», «Papá» y «El destino» en Pedro Figari, *El chillido y otros relatos*, Museo Figari, Montevideo, 2019.

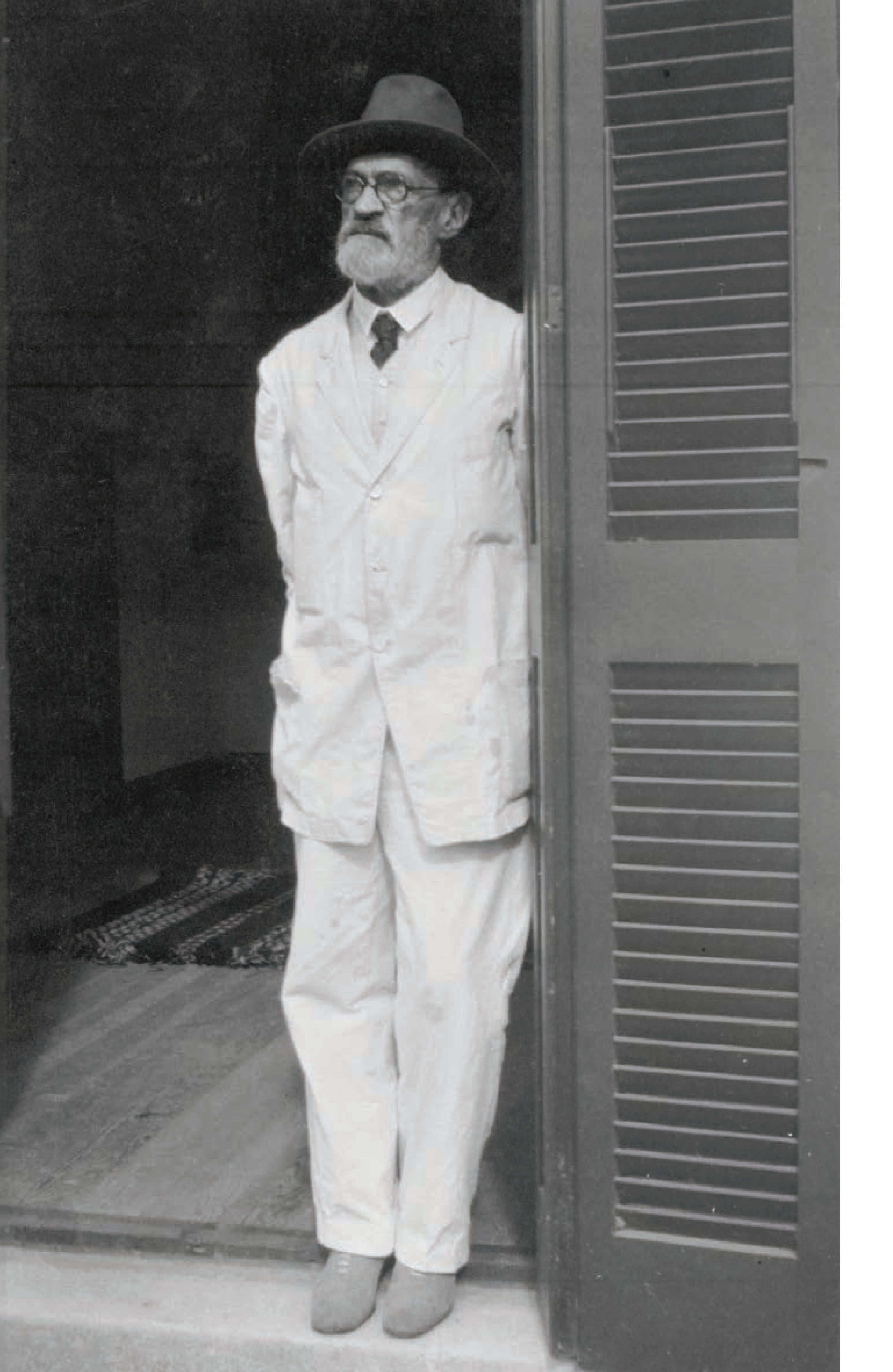
19 Citado en Luis Víctor Anastasía, *Figari, Lucha continua*. Instituto Italiano de Cultura en Uruguay, Academia Uruguaya de Letras, Montevideo, 1994. p. 138.

20 *Cuentos de Pedro Figari*, compilados por Ángel Rama, Editorial Fábula, Montevideo, , 1951.

21 *Las mujeres soldados: época de Rosas. La tragedia*. Reproducido en *Pedro Figari* de Georges Pillement, Collection «Les Artistas Nouveaux», Paris Vie, Ediciones G. Grès et Cie, 1930.

22 Jorge Luis Borges, «El general Quiroga va en coche al muere», *Luna de enfrente*, 1925.

23 Pedro Figari, *Arte, estética, ideal, ensayo filosófico encarado de un nuevo punto de vista.* Imprenta Dornaleche, Primera Edición, Montevideo, 1912.



Pedro Figari

(1861-1938)

Hombre multifacético, Pedro Figari (Montevideo 1861-1938) fue abogado, periodista, educador, político, filósofo, poeta y pintor de extensa e intensa trayectoria. En 1895, como abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal asume la defensa del alférez Enrique Almeida y demuestra su inocencia en el célebre caso del crimen de la calle Chaná. Es electo diputado por el Partido Colorado en dos ocasiones, 1896 y 1900, ocupa la presidencia del Ateneo en 1903, y el cargo de abogado del Banco República entre los años 1905 y 1915.

Sus escritos periodísticos en contra de la pena de muerte son decisivos para la aprobación de la ley abolicionista que se promulga en Uruguay en 1907.

En 1912 publica en Montevideo el tratado *Arte, estética, ideal* en el que desarrolla sus concepciones filosóficas.

Entre 1900 y 1910 redacta varios proyectos de ley para la creación de escuelas de arte y en 1915 asume la dirección de la Escuela Nacional de Artes Oficios (ENAO), consagrándose enteramente a formar obreros artistas. Desconforme con la desaprobación del plan de reformas, renuncia a la dirección de la ENAO y a los demás cargos públicos en 1917 para dar inicio en Buenos Aires a una carrera de pintor profesional, junto con su hijo Juan Carlos (Montevideo, 1893-París, 1927).

El reconocimiento artístico llega primero en el ámbito bonaerense en 1921, y luego en París, donde se radica a partir del año 1925. Es una época de gran esplendor creativo, realiza exposiciones por Europa y América y lo visitan personalidades del mundo artístico e intelectual como James Joyce, Pablo Picasso, José Ortega y Gasset y Paul Valéry.

A la par de su pintura, incursiona entonces en la narrativa de ficción con relatos breves y obras de teatro.

Luego de la muerte de su hijo y colaborador, Juan Carlos, publica en 1928 el poemario *El arquitecto* y dos años más tarde, la novela utópica *Historia kiria*.

Retorna a su ciudad natal en 1934 para ocupar el cargo de Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública.

Continúa exponiendo hasta 1938, año en que fallece en Montevideo a la edad de 77 años.

Obras expuestas

Pedro Figari
Diligencia
c. 1921
Óleo sobre cartón
50 × 69 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Pique nique
c. 1925
Óleo sobre cartón
66 × 86 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Pericón en el patio de la estancia
c. 1925 cm
Óleo sobre cartón
70 × 100 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Candombe
c. 1925
Óleo sobre cartón
62 × 82 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Impresión de campo
c. 1927
Óleo sobre cartón
52 × 68 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
En el pueblo
s/f
Óleo sobre cartón
62 × 82 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Las lavanderas
1920
Óleo sobre cartón
33 × 39 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Mercado viejo (nocturno)
c. 1916
Óleo sobre cartón
24 × 43 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Vista de la ciudadela de Montevideo. Mercado viejo
1890
Acuarela sobre papel
34 × 90,5 cm
Colección Museo Figari

Chute & Brooks
Vista de la ciudadela de Montevideo. Mercado viejo
1875
Fotografía
Copia en papel a la albúmina
31,5 × 39,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Plaza de toros
c. 1922
Óleo sobre cartón
30 × 50,5 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Entrando a la plaza
c. 1922
Óleo sobre cartón
34,5 × 99,5 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
En pleno partido
s/f
Óleo sobre cartón
33 × 39 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Vigilancia
c. 1922
Óleo sobre cartón
70 × 50 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
El hijo muerto
c. 1922
Óleo sobre cartón
50 × 70 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
La idea del crimen
c. 1922
Óleo sobre cartón
50 × 70 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Caza
c. 1922
Óleo sobre cartón
50 × 70 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Misa del encuentro
s/f
Óleo sobre cartón
40 × 49 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
La procesión entra al templo
1925
Óleo sobre cartón
40 × 49 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Procesión del encuentro
c. 1925
Óleo sobre cartón
40 × 49 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Llega la góndola
s/f
Óleo sobre cartón
36 × 50,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Barrios bajos
s/f
Óleo sobre cartón
30 × 80 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Cabaret
s/f
Óleo sobre cartón
50 × 70 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
El nuevo paso
s/f
Óleo sobre cartón
49,5 × 69,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Descenso
c. 1922
Óleo sobre cartón
60 × 40 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Miseria
s/f
Óleo sobre cartón
48 × 38,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Arrepentimiento
s/f
Óleo sobre cartón
70 × 100 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
El crimen
c. 1929-30
Óleo sobre cartón
100 × 70 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
El asesinato de Quiroga
c. 1923
Óleo sobre cartón
50 × 70 cm
Colección MNAV

Pedro Figari
Fantasía
s/f
Óleo sobre cartón
61 × 79,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Historia kiria, ensayo tipográfico
c. 1930
Tinta sobre papel
5 × 12,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Historia kiria, tres ensayos tipográficos
c. 1930
Tinta sobre papel
12 × 16,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Dos kirios fumando en pipa
c. 1930
Tinta sobre papel
13 × 5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Portada de Historia kiria
c. 1930
Tinta sobre papel
8 × 10,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Tres kirios regateando
c. 1930
Tinta sobre papel
8 × 13,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Hombre fumando, mujer con abanico y personaje misterioso
c. 1930
Tinta sobre papel
9 × 13,5 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
Kirio sentado y tres doctores
c. 1930
Tinta sobre papel
8,5 × 14 cm
Colección Museo Figari

Pedro Figari
El doctor y tres kirios
c. 1930
Tinta sobre papel
8 × 14 cm
Colección Museo Figari

Ministro de Educación, Cultura,
Ciencia y Tecnología de la Argentina
Alejandro Oscar Finocchiaro

Secretario de Gobierno de Cultura
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural
Marcelo Panozzo

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés, Marcelino Medina, Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Vilma Pérez Casalet, Constanza Di Leo, Antonio Facchini

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Alfonsina Leranoz, Natalia Pineau, Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Fabián Belmonte, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Franco Pullol, Leonardo Teruggi, Germán Sandoval

Administración, contabilidad y presupuesto
Gustavo Gramis
María Biaiñ, Gabriela Raña, Sara Espina

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación
Natalia Bellotto
Esteban Benhabib

Prensa y redes sociales
Ana Quiroga
Bettina Barbieri, Diego Jara, Mariana Lagos

Publicaciones
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe, María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Candela Gómez

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio

Asesoría museológica
Gustavo Vázquez Ocampo

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenia Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami, Trinidad Massone

Administrador Gubernamental
Daniel Campione

Capacitación
Lucía Buchar

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D'Agostino, Elena Sánchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Agustín Martínez

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez, Facundo Schedan

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Daniel Larrea
Augusto Monroy, Matías Román

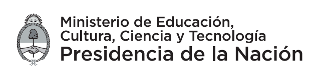
Sistemas
Pablo Grassigna, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra, Walter Olmedo, Luciano Herrera

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Humberto Rodríguez, Santa Vargas

Atención al público
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Carlos Cortez, Irma Echagüe, Federico Fernández Sanders, Daniel Galán, Marina Gorosito, Diego González, Patricia Maidana, Camila Malinovsky, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Lorena Ramírez, Oscar Ramírez, Carla Veiga, Martín Vergara



Bellas Artes

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva

Presidente Honoraria
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1.º
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2.º
Juan Ernesto Cambiaso

Secretaria
María Irene Herrero

Secretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria
Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Adriana Batan de Rocca
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo José Escasany
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Santiago María
Juan Antonio Nicholson
Cecilia Remiro Valcárcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de Cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Dirección

Directora Ejecutiva
Fiona Christophersen White

Educación
Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y Cursos
Susana Smulevici

Coordinador Operativo de Educación y Extensión Cultural
Mariano Gilmore

Literatura
Mariana Sandez

Niños
Sol Abango

Auditorio
Daniel Caccia
Juan José Peralta

Socios
Elena Bruchez
Marlene Binder Meli

Comunicación
Coordinación Institucional y Digital
Ailin Staicos y Rubén Mira para Fantasy Comunicación

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Administración
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Asistente de Administración
Itatí Puidengolas

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Federico Nicolás Braum, Mora María Colombo, Laura Mastromarino

Tienda
Marcelo Arzamendia, Clara Maria España, Gustavo Merino, Belén Schenfeld

Mantenimiento
Ramón Álvarez, Héctor Monzón, Oscar Rindel

Amigos del Bellas Artes

Ministerio de Educación y Cultura Uruguay

Ministra de Educación y Cultura
María Julia Muñoz

Subsecretaria de Educación y Cultura
Edith Moraes

Directora General de Secretaría
Ana Gabriela González Gargano

Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone

Directora de Programas Culturales
Begoña Ojeda

Instituto Nacional de Artes Visuales

Coordinación
Alejandro Denes

Equipo
Verónika Herszhorn Balestra
Cecilia Bertolini
Maximiliano Sánchez Kaplan
Angélica Lazarimos

Ministerio de Relaciones Exteriores

Ministro de Relaciones Exteriores
Rodolfo Nin Novoa

Director General para Asuntos Culturales
Embajador Ricardo Varela

Embajada de Uruguay en Argentina

Embajador de la República Oriental
del Uruguay en la República Argentina
Dr. Héctor Lescano Fraschini

Ministro
Diego Pelufo Acosta y Lara

Secretaria
Gabriela Silva Canzani
(Departamento Cultural)

Museo Nacional de Artes Visuales

Dirección
Enrique Aguerre

Secretaría
Juan Baltayán
Cristina Marrero

Gestión
Claudia Mera

Educativa
Fabricio Guaragna
Rosana Rey

Investigación y Curaduría
María Eugenia Grau

Conservación
Eduardo Muñiz
Nelson Pino

Registro
Osvaldo Gandoy
Zully Lara

Gráfica
Álvaro Cabrera

Informática y Web
Eduardo Ricobaldi

Medios Audiovisuales
Fernando Álvarez Cozzi

Comunicación
Jimena Schroeder

Biblioteca
Virginia Lucas

Intendencia
Julio Maurente
Sergio Porro

Vigilancia
Héctor Carol

Museo Figari

Dirección
Pablo Thiago Rocca

Administración
Nelly Mozzo
Camila Perdomo

Conservación
Alicia Barreto

Gestión de Público
Paola Puentes

Archivo
Lucía Draper

Monitor de Sala
Juan Manuel Sánchez Puntigliano

Diseño Gráfico
Leticia Aceredo

Asociación de Amigos del Museo Figari

Comisión directiva

Presidenta
Graziella Romiti

Vicepresidenta
Lea Schutz

Secretaria
Adriana Riccardi

Tesorera
Graciela Pérez

Vocales
Ema Castro
Natalia Medina
Isabel Melonio
Sonia Lambruschini, Margarita Llambías, María Teresa Darnaud, Lilian Harmat, Marta Garrette, Mariella Fernández, Gabriela González









FIGARI
Mito y creación

Museo Nacional de Bellas Artes
Argentina
Junio 2019

Exposición

Curaduría
Pablo Thiago Rocca

Coordinación
Enrique Aguerre

Conservación
Alicia Barreto

Montaje
Área de Museografía
Museo Nacional de Bellas Artes

Catálogo

Textos preliminares
María Julia Muñoz
Héctor Lescano Fraschini
Sergio Mautone
Pablo Avelluto
Andrés Duprat
Enrique Aguerre

Ensayo
Pablo Thiago Rocca

Corrección
Laura Zavala

Fotografía
Pablo Bielli
Eduardo Baldizán

Diseño gráfico
Eloísa Ibarra

Portada
Pedro Figari
Fantasía
s/f
Óleo sobre cartón
61 × 79,5 cm
Colección Museo Figari

Con el apoyo de







Impreso en Uruguay
Gráfica Mosca
D. L. 375.909
ISBN: 978-9974-36-394-6

